الخطــــاب

دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب

منشورات مخبر تحليل الخطاب

جامعة مولود معمري - تيزي وزو-

للاتصال: مخبر تحليل الخطاب

جامعة مولود معمري - تيزي وزو -

Tél fax: 026 21 32 91

Email: elxitaab.lad@gmail.com

الأمل

دار الأمل

للطباعة والنشر والتوزيع

تخصيص مالولي، فيلا رقم 10

مدوحة- تيزي وزو

الهاتف/ الفاكس: 53 – 94 – 22 – 026

العدد الخامس جوان 2009

الإشراف التقني: **دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع**

الإيداع القانوني: 1664 – 2006
ISSN : 11-12 7082

لوحتا الغلاف للفنان: **عبد الله مجاتي**

قواعد النشر

1- تنشر المجلة الدراسات الجادة التي لم يتم نشرها من فبل في مجال تحليل الخطاب
2- ينبغي مراعاة المعايير العلمية في التوثيق والتهميش في آخر لبحث.
3- لا يتجاوز البحث عشرين صفحة بما في ذلك الإحالات.
4- تخضع البحوث إلى الخبرة العلمية.
5- تستقبل المجلة البحوث بالعربية والانجليزية والفرنسية.
6- يخضع ترتيب البحوث لاعتبارات منهجية.

كلمة المخبر

قد يثير هذا العدد الجديد من مجلة "الخطاب" سؤالا خاصا حول هيمنة الدراسات الخاصة بالرواية على الرغم من أن المجلة، ومنذ عددها الأول، لم تلتزم بموضوعات معينة، إنما، هي تعني بقضايا الأدب واللغة وعلاقتهما بتحليل الخطاب. ولعل ما يبرر هذا السؤال المرتبط بالاتساع اللافت في مجال الاهتمام بالرواية هو الرسوخ المنهجي للبحث في مجال السرد، عامة، والرواية، على وجه الخصوص، وتنوع الرؤى التي تحملها مباحث علم السرد الحديث، بالإضافة إلى أن المجلة لم تفوّت فرصة الاعتناء بأعمال ملتقى "الخطاب الروائي المغاربي بين التأصيل والتجريب" بنشرها وتعميمها على القراء من أجل الإفادة من اجتهادات الباحثين، التي أتمنى، أن تكون فضاء للنقاش والحوار والتعرف على نصوص روائيين مغاربة ربما لم يتسنّ لبعض القراء التعرّف عليها.

سوف يلاحظ القارئ الفطن خصوصية هذه البحوث التي تحمل بين طيّاتها أطروحات منهجية وفلسفية تثير قضايا جوهرية في الخطابات الأدبية، كقضية المتخيل، والفضاء، والعجائبي، وجهات القول، والخيال العلمي، ما يحيلنا إلى محاولة فحص أسئلة الفكر العربي المعاصر من خلال نقد نسعى لأن يكون ثقافيا ولا يكتفي برصد التقنيات الشكلية التي روّجت لها الدراسات المحايثة. ومن هذا المنطلق سوف يجد الباحث في اللغة والأدب عامة ضالته في دراسة نصوص أخرى، فيتم رصد الموضوع الأدبي واللغوي باعتبارهما من الموضوعات الثقافية أو المفردات الأساسية التي تتشكّل منها الثقافة وتشكّلها.

يصدر هذا العدد وقد بدأ مخبر تحليل الخطاب في عملية كسر الطابو اللساني ليدخل في طور جديد من أطوار عطائه، حيث أسهم أساتذة باحثون من قسم الانجليزية بإثارة إشكالات حول الرواية المغاربية من خلال بعض الظواهر النقدية، هذا إلى جانب دراسات أخرى في مجال تحليل الخطابات تطمح إلى الإجابة عن بعض الأسئلة التي تؤرق الباحثين.

والله ولي التوفيق.

مديرة المخبر د. آمنة بلعلى

كلمة العدد

في هذا العدد الخامس من مجلة **الخطاب** يتكرّر سؤال التجريب والتأصيل ويتكرّر من خلاله الحديث عن الخطاب الروائي المغاربي، فنقف في الجزء الثاني من ملف الرواية المغاربية على محاولة جادة لباحثين من الجزائر ومن تونس والمغرب لمقاربة هذا الإشكال الذي حاولت النصوص الروائية أن تجسّده، فتضيف لفهم الخطاب الروائي، والنصوص السردية بعدا آخر يتجاوز الإحساس بفتنة الحكي إلى فهم وتأويل المعرفة التي ينطوي عليها، والرؤية الحضارية التي ليست مجرد وجهة نظر بل هي منهج لوعي الواقع ومستجداته في الوقت الذي يتم فيه الارتقاء إلى الماضي.

وبأدوات حديثة في إبصار هذه لعلاقة التي ينصهر فيها أفقا الحاضر والماضي، حاول الباحثون أن يبرزوا الكيفية التي يمكن أن تتأسس بها خصوصية النص الروائي المغاربي، ومسالة الهوية، التي لا شك أنها أصبحت من أهم قضايا النظرية الأدبية المعاصرة، وقضايا الثقافة عامة، وخاصة في ظل هيمنة النمط العولمي، وطروحات ما بعد الحداثة التي تؤسس موضوعات هذا الملف بعض قضاياها المهمة كقضية الخيال لعلمي في الأدب وتداخل الأجناس والمتخيل وغيرها.

وبنفس الوعي تعرض باحثون آخرون لموضوعات أخرى مرتبطة بنفس الهاجس الذي يطل على الموضوع الجمالي من خلال التراث في الوقت الذي يستكنهه فيه، كموضوع سيمياء المعرفة التراثية، والشفاهية في الخطاب، والخطاب الصوفي وبعض القضايا اللغوية.

بهذا إذن تكون مجلة **الخطاب** هي مجلة كل الباحثين التواقين إلى الحضور الفاعل في المشهد الثقافي الجزائري، لذا نتمنى أن تحوّل التلقي المريح عند بعض القراء إلى شعور بالمسؤولية بذلك الحضور الفاعل.

رئيس التحرير

د. بوجمعة شتوان

I- ملف الرواية المغاربية

الجزء الثاني

في أدبية المكان في رواية "حدث أبوهريرة قال ..."

لمحمود المسعدي

أ. حاتم السالمي

جامعة منوبة تونس

لا يخفى على ذي النظر الحصيف في المباحث الغربية المعاصرة ما لقيته الرّواية (le roman) من عناية فائقة من لدن الدّارسين، ولعلّ الكتب المصنفة في شأنها شاهد على ما نقول بليغ.[1]

لذلك فإنّ منعم النظر في المباحث الّتي ذكرنا لا يُرهقه من أمره عسرا أنْ يلاحظ تنوّع الدّراسات في الرّواية. فمنها دراسات أكبّ أصحابها على استجلاء أدبيّة البنية القصصيّة[2] ومنها دراسات اتجهت عناية أصحابها إلى رصد أدبيّة الزّمن،[3] ومنها دراسات عنيت باستصفاء أدبيّة الشخصية،[4] ومنها دراسات اهتمّت بتقصّي أدبيّة الرّاوي في النصّ الرّوائيّ. [5]

ولكنّ الدّارس يلاحظ في المقابل أنّ ما رصد من بحوث لاستقصاء أدبيّة المكان في الرّواية نزر قليل،[6] حتى أنّ غاستون باشلار(Gaston bachelard) عندما تعلقت همّته بدراسة مسألة المكان وأدبيته في الأثر الفني قصر اهتمامه على نصوص شعريّة دون أنْ يقف على الوجوه اللطيفة الفارقة في بناء المكان بين النّصّ الشعريّ والنّصّ القصصيّ بصفة عامّة والنّصّ الرّوائيّ بصفة خاصّة. [7]

ولئن كانت المباحث الغربيّة المهتمّة بأدبيّة المكان في الرّواية على قلّتها تتسم – بوجه عامّ – بانتهاج منهج علميّ صارم في ضبط تلكم المقوّمات المميّزة

للفضاء الرّوائيّ (l'espace romanesque)، فإنّ المباحث العربيّة في هذا المضمار ذهبت في رصد هذه الأدبيّة مذاهب مختلفة.[8]

وبناء على ما سلف من قول فإنّ عملنا يرمي إلى إعادة النظر في أدبيّة المكان في رواية " حدث أبو هريرة قال..."[9] من زاوية نظر فنية تحاول – ما استطاعت إلى ذلك سبيلا – التّخلص من سلطان الإسقاط أو التّأويل الّذي لا يجد له في النّصّ من سند علميّ.[10]

ولا نزعم في هذا المقال الوجيز أنّنا سنحيط بدراسة أدبيّة المكان في رواية المسعدي المذكورة بحثا مستفيضا، وإنما سنسعى – بحكم المقام والمقال – إلى استجلاء أهمّ السّمات الأدبيّة الّتي يتسم بها المكان في هذا الأثر الفنيّ ،لأنّ الكلام على أدبيّة المكان في هذه الرّواية باب إنْ توزّع القول فيه طال وتشعّب شعبًا كثيرة[11] لذلك سنكتفي – ههنا – برصد العلامات الكبرى المُشكلة لأدبيّة المكان، وهذا الأمر يستخلص من عنوان المقال الّذي تخيّرنا (في أدبيّة المكان في رواية "حدّث أبو هريرة قال ..." لمحمود المسعدي).

إنّ دراسة المكان على الوجه الّذي ذكرنا تستقى من الخطاب الرّوائيّ (discours romanesque)، ذلك أنّ المكان الّذي نحن منه بسبيل، إنما يتشكل باللّغة وفيها، ولهذا الاعتبار لا يمكن استجلاء معالم المكان في الرّواية مدار التحليل بمعزل عن الأحداث (événements) والشّخصيّات (personnages) ووجهات النظر (points de vue)[12] من جهة كون المكان في النّصّ القصصيّ يتلبس بهذه المكوّنات القصصيّة. وعلى هذه السّبل فإنّ أدبيّة المكان تستخلص من الخطاب الرّوائيّ الّذي تشكلت فيه وبه.

لقد عرّف رومان جاكبسون (Roman jakobson) الأدب (littérature) بكونه اللّغة وهي تنجز وظيفتها الجماليّة[13] لهذا الاعتبار ألحّ الباحث على أنّ علم الأدب (la poétique) "ليس الأدب بل هو الأدبيّة (littérarité)، أي ما يجعل من أثرٍ ما أثرًا

أدبيّا "[14] وهكذا نتبيّن أنّ الأدبيّة تسعى إلى الوقوف على خصائص الصّياغة الفنية للأثر لاستجلاء مقوّماته الجماليّة، وبهذا الشكل نبني عملنا على أرضيّة نظريّة وإجرائيّة صلبة. ففيم تتجلّى أدبيّة المكان في رواية "حدث أبو هريرة قال ..." ؟.

إنّ أدبيّة المكان في الرّواية مدار التحليل تُستجلى أوّل ما تُستجلى من خطاب الفاتحة الّذي صدّر به المسعدي أثره[15]. ولخطاب الفاتحة دور في تشكيل أدبيّة النّصّ مثلما بيّن ذلك جيرار جينات (Gérard Genette) في كتابه "عتبات" (seuils).[16]

فنحن إذا ما تأمّلنا مليّا خطاب الفاتحة وجدناه قائما على استدعاء بيت شعريّ لأبي العتاهية هذا نصّه:

طَلَبتُ المُسْتقرَّ بكُلِّ أرْضٍ فلمْ أرَ لي بأرْضٍ مُسْتقرًّا.

نتبيّن على هذا النحو مدى احتفاء المسعدي بالمكان في هذه الرّواية، لذلك لا غرْو أن تكون رواية "حدّث أبو هريرة قال ..." رواية المكان. فالمُتكلّم في البيت الشعريّ المُسترفد إلى رواية المسعدي يُخبرنا عن تجربته مع المكان من خلال ثنائيّة البحث والنتيجة (طلبت # فلم أرَ لي)، وبهذا نتبين أنّ المكان تلبس بمنظور المُتكلم في البيت الشعريّ(la perspective)، وهو منظور ذاتيّ معزوّ إلى ذات شعريّة تعلمنا أنّ القرار في المكان ليس بالأمر المنول، ثمّ إنّ الناظر في هذا البيت المستشهَد به يسترعي انتباهه كثرة الأمكنة (في كلّ مكان) وغموضها (فلم أرَ لي بأرض مستقرّا).

هكذا تبدو الرّواية منذ خطاب العتبات رواية الإنسان الفرد الرّاحل في المكان طلبا لبرد اليقين وبحثا عن امتلاء الكيان البشريّ. فقصّة المُتكلم مع

المكان قصّة قوامها الاسترجاع لوجود مفارقة زمنيّة بين زمن الخطاب (فلم أرَ لي) وزمن الحكاية (طلبت)، وبهذا الشّكل تغدو رواية "حدّث أبو هريرة قال ... "رواية أبي هريرة الإنسان الفرد الرّاحل دوما في المكان بحثا عن معنى الوجود. على هذه الشّاكلة نستخلص أنّ خطاب الفاتحة مفتاح أوّل ندلف منه إلى أدبيّة المكان في هذه الرّواية، لا سيما أنّ البيت الشعريّ مستوحى عند العرب القدامى من صورة المكان (الخيمة).[17]

أَ فَلاَ يكون البيت المسترفد في متن الرّواية مشكلاً لبناء المكان في نصّ المسعدي؟ أَ لاَ يكون هذا البيت يلخص فلسفة أبي هريرة في الوجود ؟

إنّ النصّ الرّوائي كفيل بالإجابة عن مثل هذه الأسئلة، فكيف أثر بيت أبي العتاهية في رسم معالم المكان في مسيرة أبي هريرة الوجودية ؟

تبدأ مسيرة أبي هريرة من حديث البعث الأوّل عندما جاءه ذلك الصّديق ليصرفه عن الدّنيا عامّة يوما.[18] لهذا عُدَّ هذا الانصراف بداية البعث الأوّل لأبي هريرة، وما من شكّ في أنّه بعث وجوديّ مرتبط أشدّ الارتباط بمفهوم الرّحيل في المكان، وهذا ما نلمسه في إجابة أبي هريرة عن سؤال صديقه "ولست متهيئا للرّحيل".[19]

ومن هنا نكتشف أنّ البطل دخل التجربة من باب المكان، ثمّ إنّ معالم المكان موصولة برؤية البطل ومنظوره. وعلى هذه السّبيل تنطلق مسيرة أبي هريرة الوجوديّة من خلال تفاعله مع المكان، ومن ثمّ نكتشف أنّ البطل كلما أوغل في تجربة الحسّ تلوّنت الأمكنة بألوانه ورؤاه.

لهذا فإنّ وصف المكان يأتي متلفعا بمنظور أبي هريرة، وهو ما تكشف عنه هذه الجمل: "ثمّ خرجنا من مكة وانصرفنا عن طريق القوافل وسرنا سيرا حثيثا حتى أصبنا الرّمال".[20]

إنّ وصف حدث الانتقال من مكّة إلى الصّحراء جاء متلبسا برؤية أبي هريرة وإنْ ورد الكلام بضمير الجمع (خرجنا – انصرفنا – أصبنا)، هكذا يكون الخروج على مكة – بما تمثله من جمود وتقاليد بالية – والانصراف عن السّبل المألوفة الماثلة في

طريق القوافل حدثين مرتبطين برؤية البطل الرّمزيّة للمكان. ذلك أنّ المكان الموصوف (الصّحراء) و(الرّمل) نتعرّف إليهما انطلاقا من جهة (Modalité) قول أبي هريرة، وهو ما نستقيه من وصفه للمكان: "فجعلت أضرب برجلي وأقلّب يدي فأجد منه كمسّ لطيف النهود".[21]

إنّ هذا الشّاهد الّذي نحن بصدده يكشف عن وصف للمكان باعتماد حاسّة اللّمس(أقلب بيدي) الّتي تُؤدّي بالشّخصيّة إلى الإدراك الذّهني(فأجد منه كمسّ لطيف النّهود) فوصف المكان على هذا النّحو يُوحي بتيقظ الحسّ من أبي هريرة، ومن هنا فإنّ أدبيّة المكان متصلة بوجهة نظر البطل إليه، فكأنّ هناك تناسبا بين وصف المكان (التركيز على الحواسّ في الوصف) وطبيعة التّجربة الّتي يخوض غمارها البطل (تجربة الحسّ). لهذا فإنّ أبا هريرة هو المبئر (Focalisateur) لسِمات المكان ويغدو الرّمل مبأرا (Focalisé)، وهذا الوصف للمكان لا يندّ عن منظور أبي هريرة، ذلك أنّ البطل هو الّذي أدرك أنّ الرّمل نامت فيه برودة اللّيل، لذلك فهو كاليقين بعد الحيرة،[22] هكذا نستجلي صورة المكان من خطاب أبي هريرة (التّشبيه: كاليقين بعد الحيرة) ونتبيّنها انطلاقا من منظوره الخاصّ.

ثمّ إنّ أبا هريرة في عمق إقباله على الحسّ يصبغ مشاعره على المكان الموصوف، وهو ما نقف عليه في وصف مكوّنات البيت في حديث الوضع.[23] ولئن جاء هذا الوصف على لسان ريحانة فإنّه متلبّس بمنظور أبي هريرة تقول ريحانة "وكنت كلّما دخل البيت وجد العنبر والمسك والعود قد نشرت فيه وألوان الطعام قد صففت ودعت بالأفواه، وأطيب النّبيذ والرّيحان قد تضوّع وفاح، فيضيء انشراحا ويصرف سروره إليّ ويقول: لقد علمتني الطّعام ما لذته وما سكرته".[24]

إنّ هذا المثال الّذي نحن منه بسبيل يرسم ملامح المكان وقد طبع بمنظور الشّخصيّة الحسّيّ للبيت. لهذا استخدمت في الوصف حواسّ مركزيّة مرتبطة بالإدراك (perception) من قبيل حاسّة الشّمّ (رائحة العنبر والمسك والعود) وحاسّة البصر

(ألوان الطّعام) وحاسّة الذّوق (أطيب النبيذ) لذا فإنّ وصف المكان موصول بردّ فعل البطل تجاهه"فيضيء انشراحا ويصرف سروره إليّ".

ثمّ إنّ سمات المكان في تجربة الحسّ تخضع لمنطق التحوّل المرتبط بالتحوّلات الفكريّة للبطل، فقد تحوّلت صورة البيت في عمق التجربة عندما أقدم أبو هريرة على حرق بيته إعداما للرّوابط الاجتماعيّة الّتي تَحُول دون نحت كيانه الإنسانيّ، ولعلّ هذا الشاهد يعيننا على فهم هذه الظّاهرة "فقمت إلى بيتي وأحرقته وجلست أنظر إلى النار في الماء والماء فيها".[25]

هكذا يكشف هذا الشّاهد أنّ إحراق البيت حدث رمزيّ مرتبط بفلسفة أبي هريرة، وقوام ذلك أنّ البيت يمثل رمز الاستقرار والجمود لذلك لا فكاك له من إحراقه ليتحرّر التحرّر الوجوديّ المنشود.

على هذا المنوال نتبين أنّ أدبيّة المكان لا تخرج عن نطاق الخطاب الرّوائيّ الّذي يُصوّغها وهو خطاب مرتبط برؤية أبي هريرة للفضاء الّذي فيه يتحرّك، وهو فضاء تتغير معالمه وفق تحوّلات البطل الفكريّة لهذا نجد البطل يتخذ في نهاية تجربة الحسّ بيتا منعزلا عن الناس، وهو بيت يشرف على مقبرة المدينة.[26]

ولئن أراد أبو هريرة تحدّي شبح الموت ودفعه عن النفس باتخاذه هذا المكان بالذّات "لا يُطربني شيء مثل الزّهرة على القبر"،[27] فإنّه انتهى إلى الإقرار بأنّ القبر– بما هو رمز للموت– أقوى من الزّهرة الآيلة للذّبول والموت.

على هذه الشّاكلة نستنتج أنّ ملامح المكان وأبعاده وصوره مستمدّة من رؤية البطل له. فإذا كانت معالم المكان على هذا النّحو في تجربة الحسّ فكيف تكون معالمه في تجربة الجماعة ؟.

أراد أبو هريرة في تجربة الجماعة أنْ يخرج من محبس الذّات الفرد إلى سعة الجماعة، ولكنّ هذا الحدث اقترن بوصف المكان الّذي حمل أبا هريرة على التفكير في

الجماعة يقول واصفا الوادي المنعزل "وكنت بواد رماله كأمواج السّراب يركبها البصر فينساب وتكاد تشفّ".[28]

إنّ خصائص المكان تأتينا من مصفاة أبي هريرة الذي أدرك أنّ رمال هذا الوادي كالسّراب، فحال الوحدة والوحشة التي يعيش البطل الفرد انعكست على وصف الطّبيعة، فإذا صورة المكان الموحية بالضّياع والفراغ صورة من ذات أبي هريرة الخاوية، ولعلّ ما يدعم هذا الاستنتاج ما أبداه من موقف إزاء الجمجمة البالية الّتي كشفت عنها الرّياح.[29] فوجود هذه الجمجمة بعث في أبي هريرة البعد الاجتماعيّ "فذهب ذلك بوحشتي ونزع فرحي"(حديث الطين).

و لمّا أوغل أبو هريرة في تجربة الجماعة تحوّلت الأمكنة من حال الموت إلى حال الخصب والحياة, لهذا يقول البطل للجماعة "وكنتم في شدّة فأخرجتكم منها وجئت بكم هاته الجنّات والوديان".[30]

يتضح أنّ وصف المكان على هذا الطّراز ليس مرتبطا بمنظور الجماعة، وإنّما هو متعلق بمنظور أبي هريرة، فهاته الجنّات والوديان يدركها أبو هريرة على ذاك النحو دون الجماعة. ومن هنا فإنّ انفتاح أبي هريرة على الجماعة تطلب من المسعدي الخروج عن الأمكنة الضيّقة المنغلقة إلى الأمكنة المنفتحة الشّاسعة في تجربة الجماعة، لهذا ثمّة تناسب بين صورة المكان ورمزيّته وطبيعة التجربة التي يخوض البطل.

ولعلّ هذا التشكل الفنّيّ للمكان لا يستصفى إلاّ من وجهة نظر أبي هريرة، وهو ما نلمسه في هذا الشّاهد: "ولم أزل بهم حتّى رأينا الجبال من حضرموت والسراة إلى طورسيناء وعلى رؤوسها السّحب وسبيلها فلق البرق.[31] (حديث العدد).

هكذا يسير وصف الأمكنة في هذا المثال من منظور فرديّ "ولم أزل بهم" إلى منظور جماعيّ "حتّى رأينا ..." وبهذا الشكل يتخذ الوصف بعدا رمزيّا موصولا بمنظور الشّخصيات، ذلك أنّ الجماعة رأت المكان وقد تحوّل بفعل الإنسان من الموت إلى الحياة، ولعلّ استعارة الرّؤوس للجبال دليل قاطع على أنّ وصف المكان مشبع بمنظور الشخصيات، ذلك أنّ صورته تبنى انطلاقا من نظرة الشّخصيات إليه. على أنّ صورة المكان تتحوّل في نهاية تجربة الجماعة إلى صورة ضبابيّة خاوية من كلّ دلالة لمّا تأكد أبو هريرة من وهن الجماعة.

ومن هذه الجهة تلبّس وصف الجماعة برؤية أبي هريرة فعقد مقارنة لطيفة رقيقة بين صورة الجماعة وصورة الآل في قيعة،[32] وهو ما نستقيه من قوله هذا: "وإنّ ذلك لهو القنوط الأشقى: أنْ تغري عشرة الجماعة بظاهر البركة والطّهر والكثرة فتتكشف شرّا ونجاسة وعقما وشقاوة كإغراء الآل في قيعة" على هذا النّحو يتضح لنا أنّ وصف الجماعة الخاوية تلبّس بمنظور أبي هريرة فاستدعى بذلك صورة المكان الخادع فليست الجماعة في نظره سوى سراب خلب. ولعلّ صورة المكان المرسومة في ذهن أبي هريرة عبّرت عن انفصاله الفكريّ عن الجماعة بحثا عن سبل أخرى بها ينحت كيانه لذلك سيشدّ البطل الرّحال إلى تجربة أخرى (تجربة الدّين) وإلى مكان آخر فما هي صوره؟.

إنّ صورة المكان في تجربة الرّوح لا تخرج عن إدراك الشّخصيّات القصصيّة لها، لذلك تأثث المكان برؤى الشّخصيّات وتلوّن، فنحن لا نكتشف سمات المكان الّذي خاض فيه أبو هريرة تجربة الرّوح إلاّ من خلال عيون الشّخصيات. وآية ذلك أنّ ظلمة تضيء لنا معالم المكان من خلال وصفها له: "وكان قليلا من

يطرق علينا لمنعة الجبل وشدّة الدّير وعسره وانفصاله عن الأرض" (حديث الغيبة تطلب فلا تدرك).[33]

فعلى هذا النحو يأتينا وصف دير العذارى من خلال عيني ظلمة التي أدركت أنّ المكان الموصوف يتأثث بالرّوحانيّات، وهذا الأمر مستخلص من تعليل ظلمة ندرة زوّار الدّير "لمنعة الدّير وعسره وانفصاله عن الأرض".

هكذا تتجلى لنا معالم المكان من خلال منظور ظلمة، وهو مكان متلبّس برؤية الشخصيّة الواصفة له. ولعلّ هذه الصّورة للمكان تتعزّز من خلال تبئير الدّير من حيث موقعه قال: "تريد دير العذارى وهو الّذي على الجبل فوق أثاية العرج يراه الحاجّ في طريقهم ولا يبلغه إلاّ النّسور، ولا يعلم أحد كيف يرتقي إليه رهبانه ولا كيف ارتقى إليه أبو هريرة ولا ظلمة".[34]

إنّ تبئير دير العذارى من حيث موقعه يأتينا من منظور هشام بن أبي صفرة الهذليّ، فهذا المكان يقابل الأرض – بما هي رمز للمادّة – ويقترب من العالم العلويّ، وهو طلبة أبي هريرة، بل إنّ الواصف يبدي حكمه من كيفيّة الارتقاء إلى هذا المكان القصيّ، إذ يستغرب وصول بعض الشّخصيّات إليه.

يتضح ممّا سبق أنّ وصف المكان وتشكيل صورته الرّمزيّة ورسم معالمه لا يلتمس إلاّ من منظور الشّخصيّة الواصفة له. ثمّ إننا نقف على وجود تناسب بين معالم المكان وطبيعة التجربة الّتي يمرّ بها البطل لأنّ هذا المكان انقطع فيه البطل إلى طلب المطلق. ولكنّه في عمق التجربة ظلّ متردّدا بين سلطان الرّوح وسلطان الجسد وهو ما نستقيه من قول ظلمة "وكنت أختلي به كلّ ليلة في محراب أعلمّه الإخلاص وأعلمه الأدعية فإذا به أوّل ليلة إذ أقبل عليّ وأخذ بيدي".[35]

إنّ هذا الشّاهد يبيّن لنا تذبذب أبي هريرة بين المكث في المحراب والخروج منه، وهو ما يوحي– بوجه من الوجوه – بتمزّق البطل بين نداء الجسد وقداسة الرّوح، وهذا الوصف للمكان مرتبط بمنظور الشّخصيّة الواصفة "ظلمة"، إذ تخبرنا أداة الرّبط "إذ الفجائية" بالتحوّل المفاجئ في شخصيّة أبي هريرة من الإقبال على الرّوح إلى العودة إلى الجسد فتطليق الرّوح، وهذا يتبيّن في نهاية التجربة من خلال قول ظلمة "ثمّ هبطنا الأرض".[36]

إنّ قول ظلمة يكشف عن نتيجة تجربة الرّوح، والوجه فيها قصور أبي هريرة عن إدراك معنى الوجود بالانقطاع إلى عالم الغيب والرّوح. وهكذا تبدأ تجربة الرّوح صُعُدًا إلى السّماء وتنتهي نُزُلاً إلى الأرض، وحركة المدّ والجزر بين الأعلى والأسفل (الرّوح والجسد) لا تظهر إلاّ من خلال وصف المكان وقد تلبّس بالأحداث والزّمن والشّخصيّات. فإذا كانت معالم المكان على هذه الشّاكلة في تجربة الرّوح، فكيف تبدو معالمه في تجربة العقل؟

سعى أبو هريرة إلى حسم التّناقض بين الجسد والرّوح بالنهل من ينابيع الحكمة وبالاعتصام بحبل العقل فكيف شكل المكان معاني هذه التجربة ؟

يبدو أبو هريرة قبل دخول تجربة الحكمة في حال من الشّكّ والضّياع قصوى، إذ هو في مفترق طرق لا يعرف على وجه اليقين ما غايته.

لهذا اقتضى طقس العبور من تجربة إلى أخرى الانتقال في المكان، وطقس العبور في تجربة الحكمة يكمن في التّطهّر بغية الإقبال على البحر،[37] فما رمزيّة البحر منظورا إليه من قبل أبي هريرة؟

يعدّ البحر المكان الأهمّ الّذي احتضن تجربة الحكمة، ويبدو هذا البحر رائعا غامضا شاسعا عميقا عمق الحكمة وهو ما نستشفه من قول أبي هريرة " فهالني البحر".[38]

إنّ المكان يبدو فاعلا في الشّخصيّة إذ أبدى البطل إجلاله للبحر، ثمّ إنّ موقع البحر يأتينا من خلال إدراك البطل: "وإنّي لفوق البحر يوما على جبل مشرف"[39] يُوحي موقع البحر "إشراف الجبل عليه" من بؤرة أبي هريرة بالهيبة والعظمة، ولعلّ هذه الصّورة المهيبة للبحر تتدعّم من خلال وصف أبي هريرة للطّريق المُؤدّية إليه "وقام وسلك بي منحدرا بين الصّخور الهاوية كأنّه السّراط لم أر مثله منحدرا شديدا".[40] ينعقد إذن وصف الطّريق المُؤدية إلى البحر على المجاز فيستعمل أبو هريرة التّشبيه "كأنّه السّراط"، وقوام هذا التشبيه تمثيل شيءٍ حسّيّ "الطّريق" بشيءٍ غيبيّ مجرّد "السّراط"، من هنا فإنّ وصف المكان تلبّس بإدراك الشّخصيّة، ذلك أنّ الإقبال على الاغتراف من ينابيع الحكمة محفوف بالمخاطر ويقتضي الصّبر والجهاد. فمن هذا المنظور يغدو البحر معادلا لعمق الحكمة الّتي يطلب البطل. لهذا فإنّ عسر السباحة في البحر حدث رمزيّ يتلوّن بمنظور أبي هريرة، فالغوص في أعماق الحكمة ليس بالأمر الهيّن،[41] بل هو على حظّ من العسر كبير"السّباحة أنْ تتوق إلى البحر ويتوق إليك"، ثمّ يردف أبو رغال قائلا "فلمّا ضاع ظلي جئت البحر وخلوت إلى الحكمة". [42]

هكذا يرتبط البحر بتجربة الحكمة ارتباطا وثيقا، ومن هنا فإنّ الصّورة المرسومة للبحر من لدن أبي رغال وأبي هريرة توحي بمدى عمق الحكمة وتشعّب مسالكها.

غير أنّ هذا التناقض الّذي أراد أبو هريرة الخروج منه لا يكون إلاّ في نهاية مسيرته الوجوديّة. فأيّ الأمكنة كان مسرحا لنهاية البطل الوجودية؟

بين حديث البعث الأوّل وحديث البعث الآخر تتحرّك تجربة البطل الوجوديّة لأنّ وجهة أبي هريرة في نهاية الرّواية "مغرب الشّمس"،[43] وهذا المكان قريب جدّا من جبل يكاد "يبلغ السّماء".[44]

إنّ هذا المكان موصوف من منظور أبي المدائن "فإذا نحن وصلنا جبلا حزيزا صعودا"،[45] هذا المكان من منظور أبي المدائن رديف الشّرّ، بينما هو من وجهة نظر أبي هريرة معادل للخير والخلاص، وهذا ما نستخلصه من قول أبي المدائن: "وإنّما كانت بالأفق الغربيّ بقايا نور تائهة كأنّها الخير في قلب شيطان".

إنّ صورة المكان رغم عسره تنطوي على بصيص من النّور، فكأنّ هذا النّور مرادف للنّور الّذي رآه موسى بجانب الطّور/الجبل عند الوادي المقدّس طوى على نحو ما يُخبرنا به "القرآن الكريم" في طه20/9-13: "وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ يَا مُوسَى إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى وَأَنَا اخْتَرْتُكَ فَاسْتَمِعْ لِمَا يُوحَى" ونقرأ أيضا في سورة القصص 28/29-31:" فَلَمَّا قَضَى مُوسَى الْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ آنَسَ مِن جَانِبِ الطُّورِ نَارًا قَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جَذْوَةٍ مِنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ مِن شَاطِئِ الْوَادِي الْأَيْمَنِ فِي الْبُقْعَةِ الْمُبَارَكَةِ مِنَ الشَّجَرَةِ أَن يَا مُوسَى إِنِّي أَنَا اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ وَأَنْ أَلْقِ عَصَاكَ فَلَمَّا رَآهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَانٌّ وَلَّى مُدْبِرًا وَلَمْ يُعَقِّبْ يَا مُوسَى أَقْبِلْ وَلَا تَخَفْ إِنَّكَ مِنَ

الْآمِنِينَ" وفي نفس السّورة نقرأ ققي الآية الرّابعة والأربعين قوله تعالى: "وَمَا كُنتَ بِجَانِبِ الْغَرْبِيِّ إِذْ قَضَيْنَا إِلَى مُوسَى الْأَمْرَ وَمَا كُنتَ مِنَ الشَّاهِدِينَ"[46]

وبناءً عليه فإنّ للمكان صورتين مختلفتين باختلاف نظرة الشّخصيّتين إليه، فأبو هريرة يتحد بالمطلق في هذا المكان. ولعلّ التّقابل بين الرّوحي المطلق المتسامي والماديّ الأرضيّ يكشف عنه وصف أبي المدائن في خاتمة الرّواية المكان "فلمّا أصبحت نظرت فإذا أنا على قمّة جبل يكاد يبلغ السّماء، وإذا دم على الصّخر، وإذا هاوية يقصر عنها مدى العين".[47]

إنّ وصف المكان متلفح بالرّمز، وهو إلى ذلك مشبع بمنظور أبي المدائن، فقد أدرك أنّ موقع الجبل من السّماء جعل أبا هريرة يرتفع روحا إلى العالم العلويّ، ثمّ إنّه استخلص أنّ فعل الإنسان يبقى خالدا في الكون كأثر الدّم على الصّخر، ولقد أدرك أيضا من بين ما أدرك أنّ الجسد انتهى إلى الأرض السّحيقة.

أَ وليس هذا المثال حقيقا بتَبْيَان أدبيّة المكان في رواية"حدّث أبو هريرة قال..." وهي أدبيّة تتشكّل من منظور الشّخصيّات المتلبّس بالزّمان والأحداث ؟.

إنّ دراسة المكان وفق التمشيّة المنهجيّة الّتي اتبعنا تُسْلِمنا إلى استنتاجات تبدو – في تقديرنا – على غاية من الأهمّية، من ذلك أنّ أدبيّة المكان متأتية من الخطاب الرّوائيّ المُتخيّل. لذلك ترتبط صورة المكان وتتجلى أبعاده من خلال خطاب الشّخصيّات الواصفة له. ذلك أنّ المنظور الّذي يوصف منه المكان هو المشكل لمعالمه لا سيّما أنّ أبا هريرة يستحوذ على النصيب الأوفر من مجال إدراك خصائص المكان، ولعلّ هذا ما يدعم الطّابع الذّهنيّ للرّواية، ومن ثمّة فإنّ

معالم المكان تتغيّر وتتحوّل كلّما غيّر أبو هريرة زاوية نظره إليه، وكذلك كلّما انتقل البطل من تجربة إلى أخرى .

وهذا الكلام لا يعني أنّ شخصيّات أخرى لا ترسم معالم المكان انطلاقا من مجالات إدراكها، بل ألفينا ريحانة وأبا المدائن وبعض الرّواة يرسمون أبعاد المكان من وجهات نظرهم. ثمّ إنّ أفكار البطل كثيرا ما تنصبّ على وصف المكان فتساهم في تشكيل صوره.

إنّ صورة المكان في "حدّث أبو هريرة قال..." تستخلص من ملافيظ الواصفين. لهذا وجدنا صورا للمكان مختلفة، وهي صور قائمة على الرّمز بما يجعل المكان الرّكن الرّكين الّذي يزجّ بالرّواية في طابعها الذّهنيّ المميّز. ومن هذه النّاحية لا نُجافي الصّواب إذا قلنا إنّ رواية"حدّث أبو هريرة قال ..." هي رواية المكان وقد تلبّس بالزّمان والأحداث ومنظور الشّخصيات.

فلا غرو والحال هذه أنْ يُدثر المسعدي الأمكنة بطاقة مجازيّة ويشحنها بأبعاد دلاليّة تكتشف من خلال القراءة المُهتدية بهدي العلامات النّصّية الماثلة في أحناء الخطاب الرّوائيّ. وممّا لا شكّ فيه أنّ أدبيّة المكان في هذه الرّواية مشروع بحث مُعمّق لا يمكن أنْ ينتهي في شأنه الدّارس إلى قول فصل.

الهوامش

1 – لا يستطيع الباحث حصر جميع الدّراسات الغربيّة المكتوبة عن الرّواية لسببين: الأوّل لكثرة هذه الدّراسات وتنوّعها، والثّاني لأنّها مكتوبة بألسن مختلفة كاللسان الفرنسيّ واللسان الأنجليزيّ واللسان الرّوسيّ واللسان الأسبانيّ واللسان الايطاليّ إلخ ... ومع ذلك فإننا نؤكّد أنّ هذه الدّراسات متنوّعة الاتّجاهات والمشارب. فمنها دراسات عنيت بالبحث في تاريخيّة

الرّواية وأصل نشأتها، ومنها دراسات اهتمّت بضبط نظريّة الرّواية ومقوّماتها الجماليّة، ومنها دراسات اتّجهت إلى تقصّي خصائص الأنواع الرّوائيّة كالرّواية التّاريخيّة (Roman historique) والرّواية النّهر (Roman fleuve) والرّواية التراسليّة (Roman Epistolaire) والرّواية البولسيّة (Roman policier) والرّواية الجديدة (Nouveau roman) إلخ ... ومنها دراسات اعتنت بدراسة البنية الفنّية للرّواية لهذا فإنّ ضبط قائمة دقيقة نهائيّة عمّا كتب عن الرّواية في المباحث الغربيّة يتجاوز حدود مقالنا الوجيز هذا.

2 – انظر على سبيل المثال لا الحصر:

-yeves reuter: introduction à l'analyse du roman, paris; Ed. Bordas, 1991.

3 – نشير في هذا المضمار إلى أهمّ الدّراسات المختصّة في هذا المجال:

-JEAN POUILLON: Temps et Roman, paris, Ed, Gallmard,1946.

-Temps DU récit romanesque: ouvrage collectif, Ed: université de nice Faculté des lettres et sciences humaines, 1990.

و لا ننسى كذلك الدّراسة القيّمة التي أنجزها جيرار جينات (Gérard Genette) عن الزّمن القصصيّ مشتغلا برواية "في البحث عن الزّمن الضّائع" (à la recherchedu temps perdu) لمرسيل بروست (MARCEL PROUST) وقد درس جينات الزّمن في هذه الرّواية من زوايا ثلاث: النظام والمدّة والتّواتر.

انظر: Gérard GENETTE: Figures III, pp: 77 – 182.

4– نشير في هذا السياق إلى مصنفين مختصين في دراسة الشخصية الروائية وهما كالآتي:

-Francois MAURIAC: le romancier et ses personnages, paris, BUCHet / CHaTEL, 1970.

-le personnage romanesque: ouvrage collectif; Ed, ASSOCIation des publications 1994.

5– نؤكّد في هذا المقام أنّ الدّراسات الغربيّة التي اهتمت بالرّاوي (Narrateur) بصفة عامّة كثيرة جدّا لأنّ هذا الكائن القصصيّ المتخيّل هو عماد الخطاب السرديّ ولكنّنا مع ذلك نشير الى دراسة قيّمةانشغلت بتدبر ماهية الرّاوي في الرّواية انظر على سبيل المثال لا الحصر:

WOLFgang KAYSER "Qui raconte le roman,in poétique du récit",Ed:seuil,paris,1977

6 – نجد في المقابل أنّ البحوث المعتنيّة بالفضاء الرّوائيّ قليلة جدا فقصارى ما انتهى إليه بحثنا في هذه المسألة العثور على مصنّف واحد هو :

-JEAN WEISgerber: l'Espace Romanesque, Laussanne, éd, L'âge d'homme, 1978.

غير أن المصنّف المختصّ في استقصاء أدبيّة المكان في الرّواية لا يجعل أعيننا في غطاء عن دراسات متميّزة تناولت المكان في الرّواية تناولا جزئيّا أهمّها في تقديرنا الشّخصيّ:

دراسة ميخائيل باختين (MIKHAÏL BAKHTINE) عن جماليّة الرّواية ونظريّتها فهو درس المكان مقترنا بالزّمان ثمّ درسه أيضا موصولا بالشخصيات الرّوائيّة وبالأحداث التي تنجزها انظر:

MIKHAÏL BAKHTINE:Esthétique et Théorie du roman, traduit du russe par DARIA OLIVIER,Ed,Gallimard 1978. voir en particulier: p p. 237 - 258

وكذلك دراسة هنري ميتران (HENRI Mittérand) الموسومة بخطاب الرّواية فقد اقترح الباحث لدراسة المكان جدولا مورفولوجيّا على غرار الجدول الذي اقترحه فليب هامون (philippe HAMON) لدراسة الشخصيّة القصصيّة من وجهة علاميّة انظر:

HENRI Mittérand: le discours du roman, Ed. PUF, paris, 1980. p p .194 –201.

و الخليق بالذّكر أنّنا أشرنا في رسالة بحثنا إلى أنّ بعض علماء القصص أسقطوا من اعتباراتهم دراسة المكان في القصص لسبب أو لآخر

انظر: حاتم السّالمي: الأقصوصة العربيّة ومطلب الخصوصيّة، مطبعة النصر القيروان، 2006. ص ص 52. 53.

7 انظر : Gaston BACHELARD: la poétique de l'espace, Ed, Quadrique / PUF, 9e Edition 2005.

8 - نحا أصحاب هذه الدّراسات في تناول المكان في الرّواية أنحاء مختلفة: فمنهم من درس المكان دراسة إيديولوجيّة، ومنهم من سقط في فخّ التأويل الاجتماعيّ، ومنهم من بحث في الأبعاد النّفسانيّة للمكان، وفي مقابل ذلك ألفينا أنّ الدّراسات الأدبيّة للمكان في الرّواية نادرة، حتى أن أطروحة عبد الصّمد زايد المعنونة ب: "المكان في الرّواية العربيّة: الصّورة والدّلالة " لم تخرج عن نطاق الدّراسات الأغراضيّة للمكان (Thématique). ذلك أنّ الباحث لم يستخلص خصائص المكان وأبعاده من الخطاب الروائيّ، بل درس المكان على نحو غرضيّ وقف فيه عند ثلاث سمات للمكان هي:

– المكان المرفوض (الباب الأوّل)
– المكان المنشود (الباب الثّاني)
– المكان الملاذ (الباب الثّالث)

راجع في هذا الصّدد:

عبد الصّمد زايد: المكان في الرّواية العربيّة: الصّورة والدّلالة، نشر مشترك: دار محمد علي الحامي وكلية الأداب بمنوبة، تونس الطبعة الأولى: 2003.

9 - سنعتمد في مقالنا هذا الطبعة الثالثة لرواية "حدث أبو هريرة قال ..." لمحمود المسعدي, الصّادرة عن دار الجنوب للنشر، ضمن سلسلة عيون المعاصرة، 1989 .

أغلب الدّراسات التي اشتغلت بالمكان في رواية "حدث أبو هريرة قال ..." ركّزت على المعالجة المضمونيّة للمكان ممّا جعل بعضها يتجاوز أحيانا في التأويل حدود النصّ الأدبيّ .

انظر في هذا النطاق على سبيل الذّكر لا الحصر:

10 – محمود طرشونة:

– الأدب المريد في مؤلفات المسعدي، مطبعة تونس قرطاج، أفريل، 1985. ص ص89 – 91.

– مباحث في الأدب التونسي المعاصر، الطبعة الأولى، 1989. ص ص149. 154 .

– الحفناوي الماجري: المسعدي من الثّورة الى الهزيمة في حدث أبو هريرة قال، الطبعة الثانية، تونس 1981.

– جلال الربعي: أسطورة الجسد في حدّث أبو هريرة قال ..، نشر مكتبة علاء الدين صفاقس 2006,.

11 – ذلك أنّ استقصاء أدبيّة المكان في رواية "حدّث أبو هريرة قال ..." من زاوية النظر التي ذكرنا يتطلب رسالة بحث كاملة.

12 – نعني بها الطّريقة التي يتمثّل بها الرّاوي أو الشّخصيات الأحداث والمكان والزّمان والأشياء، وهذه التّسمية معادلة –تقريبا– لما يسميه جينات" التبئير (FOCALISATION)

13 – نظر:

ROMAN. JAKOBSON: "HUIT QUESTIONS de poétique". Ed, SEUIL, paris, 1977, p 16.

14–IBID, P, 17. voir

15– "حدث أبو هريرة قال ..." ص 45.

16 – انظر Gérard Genette: SEUILS, voir enparticulier: Fonctions, pp 145 –149.

17 – انظر لمزيد التّوسّع في هذه المسألة: ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية صيدا– بيروت، الطبعة الأولى، 2001، ص 109.

18 – "حدّث أبو هريرة قال ... " ص 49.

19 – نفسه، ص 49.

20 – نفسه، ص 50.

21 – نفسه، ص 51.

22 – نفسه، ص 51.

23 – نفسه، ص 95.

24 – نفسه، ص 95–ص96.

25 – نفسه، ص 85.

26 – نفسه، ص 95.

27 – نفسه، ص95.

28 – نفسه، ص132

29 – نفسه، ص 132.

30 – نفسه، ص 143.

31– نفسه، ص 154.

32 – نفسه، ص162.

33– نفسه، ص176.

34– نفسه، ص176.

35– نفسه، ص 179.

36– نفسه، ص 189.

37 – نفسه، ص 202.

38 – نفسه، ص 203.

39 – نفسه، ص 203.

40 – نفسه، ص 203

41 – نفسه، ص 204.

42 – نفسه، ص 210.

43 – نفسه، ص 223.

44 – نفسه، ص 232.

45– نفسه، ص 225.

46 – اعتمدنا رواية حَفْصٍ عَنْ عَاصِمٍ الكُوفِيّ في إثبات الآيات القرآنيّة.

47 – "حدث أبو هريرة قال ..." ص 232.

المخيال المغاربي في الخطاب الروائي الجزائري

أ/ إدريس سامية

جامعة ـــ بجاية

كشفت التجربة الروائية المغاربية عن تنوع كبير في أنماط السرد وتقنيات الكتابة وأشكال التعبير، تنوع يعكس تعدد الأجوبة التي قدمها الخطاب الروائي المغاربي في مواجهة وضع ثقافي مزدحم بالخصوصيات وبأقطاب الهيمنة كذلك. لقد طور هذا الخطاب بوصفه وعيا وشكلا من أشكال ممارسة الوجود عدة استراتيجيات لإثبات حضور خاص به.

من هذا المنطلق نصوغ إشكالية المداخلة كما يلي:

هل استوعبت الرواية الجزائرية المخيال المغاربي في نسيجها الإبداعي؟ وما هي مستويات التماهي بين المخيال والخطاب الروائي؟

ثم، إلى أي مدى يمكن اعتبار هذه العلاقة (المخيال المغاربي/ الخطاب الروائي) تعبيرا عن هاجس البحث عن الهوية؟ وهل يتعلق الأمر بالبحث عن هوية للخطاب أم عن خطاب للهوية؟

لا نطمح من خلال هذه المداخلة إلى الإجابة عن هذه الأسئلة الكبيرة، ولكننا نسعى ــ على الأكثرــ إلى طرحها بصيغة متماسكة، وذلك بالاعتماد على مصطلح "المخيال المغاربي" بمعانيه الواسعة والضيقة، أي: بوصفه جملة المعطيات الأنثروبولوجية المترسبة في اللاوعي الجمعي المغاربي (البنية العميقة للشخصية المغاربية)، والتجسيدات اللفظية لها في الأدب الشعبي.

ولكي لا يكون طرحنا نظريا، سنشفع مداخلتنا بقسم ثان نعمد فيه إلى تحليل ثلاث روايات هي "نوار اللوز" لواسيني الأعرج، "الجازية والدراويش"

لعبد الحميد بن هدوقة و"الحوات والقصر" للطاهر وطار بهدف الكشف عن تجليات المخيال المغاربي في فضائها النصي والدلالي .

I ــ مدخل نظري لمفاهيم "الثقافة"، "الهوية" و"استراتيجيات الهوية":

يعد كل من مصطلحي "الثقافة" و"الهوية" من أكثر المصطلحات التي يصعب تقديم تعريف جامع مانع لها، ومردّ هذه الصعوبة نابع من الموضوع نفسه ومن تعدد السياقات المعرفية والخطابية التي ترد فيها الكلمتين وكذا تباين المقاربات المنهجية لهما، لكن ما يهمنا في معرض حديثنا عن "الثقافة" و"الهوية" هو تبيان طبيعة العلاقة التي تربطهما، والإضاءة التي يلقيها كل مصطلح على الآخر بحسب المنطلق النظري والمنهجي الذي يقاربان من خلاله.

بين الهوية والثقافة علاقة وثيقة، جدلية بطبيعتها وقائمة على التفاعل المستمر، ويمكن أن نصوغ هذه العلاقة كما يلي:

توفر الثقافة عدة مرجعيات لتشكيل الهوية، وتؤثر الهوية على المحاضن الثقافية التي تنشأ منها[1]

فمضمون هذه العلاقة هو التشكيل والتشكل، فمن ثقافتنا نشكل هويتنا، لكن الثقافة الواحدة قد تستوعب عدة تشكيلات للهويات، لأنها تضع بين أيدي الفواعل الاجتماعيين عدة مرجعيات للتماهي، وتقوم كل جماعة باختياراتها الخاصة لضمان تفردها وتميزها عن الآخر/ الجماعات الأخرى، كما أن هوية واحدة قد تتشكل بالتماهي مع عناصر من ثقافات مختلفة والتأليف بينها في وحدة متماسكة. المؤكد هو أن الهوية بأوجهها المتعددة و"الهوية الثقافية" بالتحديد ليست معطى جاهزا، ماهية مطلقة إنها عملية تاريخية خاضعة لشروط الزمان والمكان ولمبدأ التغير المستمر.

تعددت المقاربات المنهجية لمفهوم الهوية وتدرجت من تصورات موضوعية خالصة تجعل منها شيئا ثابتا، جوهريا وطبيعيا إلى تصورات ذاتية خالصة تفسرها في شعور بالانتماء أو نتيجة لخيارات واعية يقوم بها الفرد، وهناك فئة أخرى من التصورات تفسر الهوية وتشكلها في سياق تفاعلي.

تقدم لنا نظرية "كارمل كاميلري" Carmel Camilleri عن الثقافة والهوية واستراتيجيات الهوية سندا قويا لتحليل إشكالية الخطاب الروائي المغاربي والبحث عن الهوية، وسنعرض بإيجاز فيما يلي، خلاصة ما ذهب إليه بدءا بتعريفه للثقافة.

1 ــ تعريف الثقافة: انطلاقا من التعارض المبدئي بينها وبين الطبيعة، يعرف "كاميلري" الثقافة بأنها مجموع متكاثف من الدلالات المكتسبة، الأكثر دواما وتشاركا بين أفراد الجماعة، والتي تدفعهم، بحكم انتسابهم إليها، إلى الاستجابة للمثيرات الصادرة عن المحيط وعن ذواتهم بما يتوافق معها، مبدين إزاء هذه المثيرات مواقف، تمثيلات وسلوكات مشتركة ومأثورة (مقيّمة) يسعون جاهدين إلى إدامتها وإعادة إنتاجها[2]، بعبارة أخرى؛ تقدم الثقافة للفرد وللجماعة أنماط للوعي والسلوك، وإجابات نموذجية على الوضعيات التي قد يتعرض لها الإنسان في حياته. فالوظيفة الأساسية للثقافة هي ضمان الانسجام بين الإنسان ومحيطه.

يفرق "كاميلري" بين نوعين من الثقافة:

الثقافة في المجتمعات التقليدية: تتميز المجتمعات التقليدية بتطورها البطيء نتيجة بطء تغيّر المحيط ــ بما أن الثقافة هي في المحصلة الإجابة التي يقدمها الإنسان على وضعه ــ مما يجعل تكويناتها الثقافية تميل إلى التكرار، فالقيم التي تكرسها تظل فعالة في تحقيق الانسجام بين الجماعة ومحيطها،

وتترسخ هذه القيم وأنماط الوعي والسلوك أكثر بفعل الزمن، كما تخضع لقدر عال من التقنين، وتستقر في اللاوعي الجماعي، لهذا نجد المجتمعات التقليدية تبجّل القديم وتقدّر حكمة المسنين، وتمنحهم سلطة تستمد شرعيتها من الذاكرة[3].

في هذا النمط من المجتمعات، تحدد الثقافة الهوية تحديدا كليا إلى درجة التطابق حتى أن سؤال الهوية والوعي به لا يطرح أساسا.

الثقافة في المجتمعات المصنعة: تخضع هذه المجتمعات لتغيرات دؤوبة في المحيط، بحيث لا يجد الفرد في ثقافته إجابات نمطية جاهزة لكل المواقف والوضعيات التي يتعرض لها مما يدفعه إلى ابتكار أجوبة جديدة بغية التكيف مع محيطه، وفيما يخفّ الضبط والتقنين لأنماط الفكر والسلوك بل تتنوع وتتعدد هذه الأخيرة نتيجة لتقسيم العمل المتزايد، فتظهر عدة ثقافات فرعية قد تنحو نحو التكامل المنطقي، لكنها قد تتبلور كذلك إلى درجة التعارض أحيانا فيما بينها. بهذا تكف الثقافة عن كونها نظام اندماج شامل لتصبح مجرد فضاء مشترك يستوعب ثقافات فرعية كثيرة وتمنحها الإمكانية العضوية (البنيوية) لبلورة تكوينات ثقافية على قدر كبير من المرونة والابتكار[4].

في هذا النمط من المجتمعات، يتبع الأفراد والجماعات الفرعية عدة استراتيجيات لتشكيل هوياتهم عن طريق انتقاء العناصر الثقافية التي يتماهون معها، بما يتوافق وتحقيق الوحدة بين حاجاتهم الأنطولوجية وحاجاتهم البراغماتية.

يؤكد "كاميلري" على حقيقة هامة مفادها أن النموذج الثقافي التقليدي لم يعد له حضور تقريبا في عصرنا الحالي، ذلك أن المجتمعات التقليدية قد تعرضت إلى مثاقفة شديدة أفقدتها الانسجام الشامل الذي كانت تضمنه لأفرادها بين حاجاتهم الأنطولوجية ومقتضيات التكيف مع المحيط من جهة، ومن جهة أخرى

أكسبتها خاصية النموذج الثقافي الحديث المتمثلة في الإمكانية العضوية للقيام بعمليات تماهي.

بعبارة أخرى: لم تعد الثقافة التقليدية تحمل أجوبة لمستجدات العصر لذا على الجماعات وعلى الأفراد كذلك أن يطوروا ثقافتهم وأن يكونوا قادرين على ابتكار أجوبة للوضع الجديد الذي نسف اليقينيات القديمة.

ففي سياق اللاتجانس الثقافي المتخم بالقيم والأنماط الثقافية التي قد تأتلف ولكنها في معظم الأحيان تختلف بل تتناقض ،يقوم الأفراد والجماعات المنخرطة في أنظمة معقدة للتفاعل الاجتماعي والثقافي بتشكيل هوياتهم عن طريق القيام بخيارات، وتحقيق توافقات تستبعد صراع القيم الثقافية المتنافسة والمتناقضة وتكفل لهم التكيف مع العالم وتقدم معنى لكينونتهم ولأفعالهم.

2 ــ تعريف الهوية: يعرف "كاميلري" الهوية على أنها تمفصل مكونين هما: ديمومة الأنا واستيعاب الجديد، وكل مكون يمثل بعدا أو قطبا من أقطاب الهوية تكافئ وظيفة من وظائفها؛

– يتعلق القطب الأول بعملية تأسيس معنى يضمن للذات التعرف على نفسها بوصفها "ذاتا" ويحافظ على الشعور بوحدتها في خضم التنوع الذي يواجهها في أدوارها المختلفة، ويحقق هذا القطب الوظيفة الأنطولوجية للهوية.

– يتعلق القطب الثاني بمقتضيات المحيط وأخذها بعين الاعتبار، إذ علينا أن نؤسس لهويتنا محاولين قدر الإمكان استيعاب محيطنا والتكيف معه مما يضطرنا إلى الدخول في مفاوضات مستمرة معه، يحقق هذا القطب الوظيفة البراغماتية للهوية.

– يتعلق القطب الثالث بانشغال القيمة أو الأهمية، بحيث يحاول كل فرد وكل جماعة أن تعلن لنفسها عن هوية تفخر بها وتكون محل تقدير الآخرين[5].

بهذا تكون الهوية تكوينا لبنية معنى تسعى أن توازن بين الحاجة الأنطولوجية للذات للتعرف على ذاتها في وحدتها مع مرور الزمن وما يطرأ عليها من تغيرات، وبين حاجاتها البراغماتية للتكيف مع متطلبات العالم الخارجي، وبين سعيها المستمر لأن تكون محل اعتراف وتقدير من الآخرين، وبنية المعنى هذه ليست في النهاية سوى قيم ثقافية نؤلف بينها لتشكيل هويتنا.

ونظرا لاختلاف الأساليب التي ننتهجها في تشكيل هوياتنا، بحسب الأولوية التي نوليها لهذا القطب أو ذاك، ولهذه الوظيفة أو تلك من وظائف الهوية، وضع "كاميلري" نمذجة لاستراتيجيات الهوية.

بهذا نكون قد وضحنا الخلفية النظرية التي سنعتمدها لتناول إشكالية الخطاب الروائي المغاربي والهوية حين يعمد إلى تفعيل المخيال المغاربي وكتابته.

II ــ الهوية الثقافية المغاربية:

نطلق صفة "المغاربية" على مجموع الشعوب التي تسكن شمال إفريقيا، والتي عرفت تاريخا مشتركا توحدت فيه سياسيا وثقافيا عدة مرات في الحضارة النوميدية، في عهد الفاطميين والموحدين، وتحت نير الاستعمار الأوربي كذلك. والأمازيغ هم أول من سكن منطقة المغرب، وقد ظهرت تسمية "المغرب" لأول مرة في عهد الفتوحات الإسلامية ودخول العرب للمنطقة لتمييزها عن المشرق الإسلامي.

تتشكل أبعاد الثقافة المغاربية فيما يلي:

ــ وحدة جغرافية يمثلها البعد الأفرومتوسطي للهوية المغاربية.

ــ عرف المغرب وحدة لغوية في عهوده الغابرة متمثلة في الأمازيغية، مازالت لهجاتها ماثلة وحية على ألسن جماعات لغوية متناثرة على امتداد أقطار المغرب، وهي تمثل البعد الأمازيغي للهوية المغاربية.

ــ بالرغم من كثرة الغزاة والفاتحين، وتداول الحضارات على منطقة المغرب، وحدها الفتوحات الإسلامية تمكنت من الرسوخ في المنطقة خاصة مع زحف القبائل الهلالية وامتزاج العنصر العربي والعنصر الأمازيغي وقيام ممالك إسلامية عظيمة في بلاد المغرب، وبهذا تشكل البعد العربي والبعد الإسلامي بعدين أساسيين في الهوية المغاربية.

ــ ويشكل دخول الاستعمار الأوربي الحديث عنصرا فاعلا في بلورة وعي خاص بــ "الهوية المغاربية" بفعل عنف المثاقفة التي مارسها من جهة، والخطاب الذي أنتجه الاستعمار حول بلاد المغرب محاولا تفكيك أبعاد هويتها لتمزيقها من الداخل، لكن الخطاب الاستعماري أفرز نتيجة عكسية فقد ساهم من جهة في الكشف عن الأبعاد المطمورة للثقافة المغاربية ومن جهة ثانية وحّد المغاربة ضدّه. وقد بدت معالم هذه الوحدة قبل استقلال هذه الدول (الحركات النقابية، حزب نجم شمال إفريقيا..) وقد زعمت الأطروحة السياسية الإيديولوجية عن اتحاد المغرب العربي تكريسها بعد استقلال الدول المغاربية، لكن ما يشوب هذا الطرح من إقصاء لبعض أبعاد الهوية الثقافية المغاربية تفاوت بين أقطار المغرب، أفرز استراتيجيات متمركزة على الأبعاد المقصاة (الحركة البربرية، الحركة الإسلامية ..)[6] وأدخل الدول المغاربية في صراعات رمزية وأزمة هوية حادة بسبب تجاهل الخطابات الرسمية للتعدد الثقافي واللغوي الذي تنضخ به المنطقة.

لقد نتج عن الخطاب الاستعماري والعنف الرمزي الذي مارسه على المغاربة دخول بعد آخر في الهوية الثقافية المغاربية هو البعد الحداثي.

إن سؤال الهوية لا يمكن أن يطرح إلا في سياق حداثي يعترف بالتعددية، ون بالتالي فقد أدت المثاقفة مع الغرب بقنواتها المختلفة، وأهمها الاستعمار المباشر وما يرتبط به من هجدرات وتعليم دينيا كان أم لائكيا، وتشاط سياسي

...الخ، أدت هذه المثاقفة إلى إخراج المغرب من النموذج الثقافي التقليدي وإدخاله في سيرورة الحداثة بما ينجر عن ذلك من استراتيجيات للهوية، تحاول أن توفق بين القيم الثقافية التقليدية والقيم الثقافية الحديثة، أو لنقل بين القيم التي أنتجتها تكويناتها الثقافية الخاصة والمتصلة بالوظيفة الأنطولوجية للهوية، وبين القيم الثقافية الغربية، الوافدة من ثقافات مغايرة. تقدم نفسها باسم العالمية والعولمة، وتفرض على المغاربة أن يأخذوها في الحسبان في استراتيجيات الهوية بما يتناسب مع ضرورة التكيف مع العالم وتحقيق الوظيفة البراغماتية للهوية.

1 ــ الهوية الأدبية المغاربية: سبق وأن أشرنا إلى أن الهوية لا تتحدد إلا في سياق تفاعلي بين الأنا والآخر، وقد ذكرنا أن "المغرب" تأخذ معناها في نسبتها لـــ"المشرق"، وقد عرف الأدب المغاربي القديم في الحضارة العربية الإسلامية بأنه أدب الهامش والأدب المشرقي هو أدب المركز، وقد استمرت "عقدة المشارقة المغاربة" بل وازدادت حدة في العصر الحديث، يقول طه حسين في كتابه "في حديث الشعر والنثر": "إن الأدب العربي، خارج منبته الأصلي في شبه الجزيرة العربية حين امتد امتداده وطالت رجلاه مع الفتوح الإسلامية في بلاد المغرب، لم يكن ينبغي له أن يشذ عن صنوه أصلا، ولما كان الأصل قائما على جنس الشعر أساسا، فقد قام ما امتد منه في كل الاتجاهات والأبعاد والآفاق على هذا الشعر نفسه أيضا أساسا"[7] حيث يقيم طه حسين مقارنة بين الأدب المشرقي بوصفه أصلا والأدب المغاربي بوصفه فرعا، وقد ضاق الأدباء والدارسون المغاربة درعا بهذا الاستعلاء الذي استمر على الرغم مما حققه المغاربة من نتاج أدبي متميز بقي المشارقة يغفلونه ويجهلون عنه الشيء الكثير إلى وقت متأخر، وفي هذا السياق يقول الروائي الجزائري رشيد بوجدرة: "إن الذي زاد من نظرة الاستعلاء لدى المشارقة هي غياب الدراسات التاريخية

الحضارية والأدبية عن المغرب العربي وما قبل العربي"[8]. بالإضافة إلى "عقدة المشارقة المغاربة"، والآخر "المشرقي" هناك الآخر "الغربي"، لقد خاض الأدب المغاربي ذو التعبير الفرنسي، والرواية على وجه التحديد صراعا مريرا ليثبت انتسابه إلى الشعوب المغاربية لا إلى الأدب الفرنسي.

وفي أفق هذه العلاقة المزدوجة بين الأدب المشرقي من جهة والأدب الغربي من جهة أخرى يقف الأدب المغاربي معبرا عن فرادته وتميزه وعن هويته الخاصة.

يقول الروائي الجزائري أمين الزاوي: "فلتحديد مفهوم المغاربية علينا دراسة أهم التراثات الداخلة في تشكيل المعرفة المغاربية: التراث الأمازيغي، التراث الإفريقي، التراث المتوسطي، التراث الزنوجي، التراث العربي، التراث الإسلامي... الخ ... كل هذه التراثات تؤسس جزءا من الجواب عن المغاربية الثقافية والأدبية"[9].

2 ــ المخيال والهوية الثقافية والأدبية المغاربية:

استنادا إلى المفهوم الذي يطرحه الزاوي وتعميقا له نضع تعريفا للمخيال المغاربي بوصفه فضاء رمزيا تجتمع فيه ترسبات من كل هذه التراثات وتنتظم مع عناصر أخرى في بنية المعنى التي تشكل الهوية المغاربية، وإذا أخذنا عامل المثاقفة بعين الاعتبار فسوف نصنف المخيال المغاربي بوصفه عنصرا ثقافيا للتماهي يؤدي الوظيفة الأنطولوجية ويحقق للذات المغاربية إحساسها بوحدتها وأصالتها، في حين تجنح الرواية بوصفها شكلا من أشكال الكتابة الحداثية (الغربية) إلى تحقيق الوظيفة البراغماتية للهوية الثقافية والأدبية، وبما أن الرواية أو الأدب شكل راق من أشكال التعبير الثقافي الذي تنعكس من خلاله رؤى للعالم والتشكيلات هوياتية، أو بعبارة أخرى؛ خطاب عن الهوية. ومن جهة

أخرى فإن أية هوية تحتاج إلى خطاب يعلن عنها. من هذا المنطلق يحق لنا أن نتساءل عن العلاقة بين الخطاب الروائي والهوية المغاربية على ضوء المخيال المغاربي.

3 ـ الخطاب الروائي والمخيال المغاربي:

في كتابه الرائع "السردية العربية الحديثة" يقدم لنا عبد الله إبراهيم تحليلا عميقا يعيد فيه تفسير نشأة الرواية العربية عن طريق إعادة رسم العلاقة بين نشأة الرواية العربية الحديثة، وبين تفكك المرويات السردية الشعبية والتي تركت فراغا وحاجات تعبيرية عجزت الثقافة المتعالمة المتصلبة عن إدراكها، وهنا ظهرت الرواية بتأثير من الغرب واستمدت شرعيتها من تلبيتها لهذه الحاجات مستغلة مرونتها كجنس أدبي من جهة، واستعداد الذائقة الشعبية لتقبلها نظرا لقرب عهدها بالمرويات الشفوية، وكان مصير الأشكال الأدبية التقليدية الفصيحة هو الاندثار. إن ما يجمع بين الرواية وبين المرويات الشفوية هو انتماؤهما المشترك إلى ما اصطلح عليه عبد الله إبراهيم بـــ"نموذج التعبير اللغوي المفتوح"[10] وقد عانت الرواية العربية في بداياتها من نظرة الازدراء نفسها التي كانت توجهها الثقافة المتعالمة للأدب الشعبي قبل أن تفرض نفسها أدبا غير هامشي.

يقول عبد الله إبراهيم: "كانت الرواية العربية في القرن التاسع عشر ظاهرة أدبية خلافية، ففيما تقبلها الرأي العام الذي يمثله عامة القراء لأنها حلت محل المرويات السردية أو قامت بوظيفة أساسية من وظائفها، وهي تلبية حاجات التلقي، وقفت ضدها الأوساط المشبعة بالثقافة التقليدية، ومنها الثقافة الدينية التي عرفت بموقف واضح تجاه الآداب التخيلية"[11].

تستوقفنا في هذا التحليل فكرتان مهمتان:

1 ـ اعتبار الرواية ظاهرة ثقافية أدبية "متنوعة الأبعاد، لا يمكن تجريدها من وظيفتها التمثيلية الثقافية، ولا يمكن في الوقت نفسه استبعاد جماليتها

السردية"[12] وفي موضع آخر يؤكد "يمكن اعتبار الرواية بنصوصها الأساسية من المرويات الكبرى التي تسهم في صوغ الهويات الثقافية للأمم لما لها من قدرة على تشكيل التصورات العامة عن الشعوب والحقب التاريخية والتحولات الثقافية للمجتمعات"[13].

2 ـ الربط بين الرواية والأدب الشعبي في مسألتين؛ الانفتاح والطبيعة التخييلية لكل منهما.

على هذا الأساس نتوصل إلى تحديد العلاقة بين الخطاب الروائي والمخيال المغاربي كما يلي:

إن لجوء الخطاب الروائي لتوظيف المخيال المغاربي هي إحدى الاستراتيجيات التي ينتهجها هذا الخطاب لإثبات هويته المتفردة والتي يتميز بها الخطاب الروائي المغاربي عن الخطابات الروائية غير المغاربية، ويميز بها في مسار تفاعلي جدلي الهوية المغاربية بأن يثبت لها خطابا روائيا يعبر عنها ويمثلها.

وقد وجد فيه الروائيون المغاربة ضالتهم لأنه يقدم إجابة شافية لانشغالهم المزدوج؛ أن يكونوا روائيين، وأن يكونوا مغاربة. أن توظيف رموز المخيال يضفي على النصوص الروائية قيما جمالية رفيعة وبهذا تتحقق هويتها الأدبية، وبتحقيقها يدشن الروائي نجاحه والنجاح بحد ذاته يحقق بعدا براغماتيا وهوية اجتماعية مرموقة. من جانب آخر، ينبع توظيف رموز المخيال عن رغبة وجودية ملحة في إعلان الانتماء إلى الحيز المغاربي والحاجة إلى قول أشياء حميمة متصلة بثقافته المعاشة لا ثقافته العالمة إذا استعرنا مصطلحات مولود معمري[14].

يلعب الخيال دورا حاسما في عملية المعرفة، إذ يتجلى في أبسط مستوياته التصور الذي يمكن الإنسان من تكوين أفكار عن العالم المادي، فما الأفكار إلا نسخ أو خيالات عن الأشياء، كما يظهر الخيال في عملية التذكر التي تسمح لنا باستحضار الخبرات السابقة وربطها بزمانها ومكانها، وبتراكم هذه الخبرات يجد

الخيال مادة خصبة ينفلت فيها من قيود الزمان والمكان ويلج إلى آفاق أرحب. يحدد الخيال إذن بوصفه ملكة من ملكات العقل البشري وإحدى العمليات الذهنية التي تتولد عنها الصور باختلاف أنواعها وعلاقاتها بالواقع.

تباينت المقاربات المعرفية للخيال ولفعل التخيل والتخييل في الثقافتين العربية والغربية، وقد اتفقت النظرة التقليدية له على اعتباره منافيا للعقل وعلى منحه مرتبة كونية مقارنة به. فقد عدّه ديكارت مضللا لأنه ناشئ عن الجسد، حيث يرى "أن الصورة انفعال جسدي، بحيث إن تصور الأشياء المادية التي تعرض للعقل، غير أنها تنشأ بفعل الإرادة ويتخذ التخيل المتمثل في الصورة المجردة مظهر السند للإدراك العقلي، فيما يتشكل التخيل بوصفه انفعالا للجسد مصدرا للضلال"[15]، وهي نفس الفكرة التي يطرحها سبينوزا حين يجعل من التخيل "قوة لا أخلاقية فهو في نظره قائم على أساس الأفكار غير المطابقة للواقع بحيث يرى أن للهوى علة خيالية، فنحن نحس الفرح أو الحزن لأننا نتخيل أن وجودنا قد تزايد أو تناقص لا لأننا نستطيع أن نميز طبيعة الشيء الذي يسبب الفرح والحزن عن طريق معرفتنا له بواسطة العقل معرفة مطابقة"[16].

أما الفلاسفة المسلمون فقد استبعدوا لفظة الخيال على أساس أن الخيال مناف للحقيقة، إذ ورد في لسان العرب في تعريف معنى الخيال الظن والاشتباه والوهم، وآثروا مصطلح التخييل، وذلك لتأثرهم بأرسطو الذي كان حرصا على جعل الخيال تحت وصاية العقل، والتخييل عنهم مرادف للمحاكاة في معناها الواسع كما نجده عند عبد القاهر الجرجاني وعند حازم القرطاجني الذي يجعل من التخييل عنصرا تأسيسيا لبناء الشعر من حيث وظيفته في التأثير على المتلقي عن طريق التمثيل الحسي، "ومن هنا جاء تحديده للشعر باعتباره" كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى لنفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن

تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه، أو قوة شهوته، أو بجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها"[17].

وقد استقر الفكر البلاغي والنقدي العربي القديم على هذه النظرة الاختزالية للخيال، إلا أننا نجد في الثقافة الإسلامية نظرة فريدة للخيال عند العرفانيين وفي مقدمتهم ابن عربي، فإذا كان الفلاسفة قد أخضعوا الخيال لعقل ونظروا إلى "الخيال الإنساني نظرة متشككة حذرة، تتراوح بين الريبة والهجوم الحاد"[18] فإن الخطاب الصوفي قد فكك التعارض القائم بين الخيال والعقل، وأسند له وظيفة كشفية. يقول ابن عربي: "وكل مدرك بقوة من القوى الظاهرة والباطنة التي في الإنسان، فإنه يتخيل، وإذا تخيله الإنسان سكن إليه، فلا يقع السكون إلا لمتخيل من متخيل"[19]. وبهذا تحول مسار المعرفة من العقل إلى القلب، ونجد ما يماثل هذه النظرة للخيال في النظرية الرومانسية خاصة عند كولردج. إن الخيال قو ة خلاقة مبتكرة، "إنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد"[20] وهو عند شيلنغ "يستطيع أن يجمع صوره من الطبيعة على أن الدور الذي يقوم به ليس مجرد جمع لهذه الصور، وإنما هو تنظيم هذه الصور والتوفيق بين ما يكون فيها من متناقضات، ومن ثم، لا يجمع الخيال ما في الطبيعة فحسب ولا ينقله كما هو، وإنما يحاول أن يخلع على كل ما هو متفرق في الطبيعة روحا واحدة، فإذا المتفرق في الطبيعة يصبح متكاملا وموحدا"[21]. وتحت تأثير الرومانسية الغربية تحرر النقاد العرب المحدثون من معطيات التخييل، وحاولوا توسيع مفهوم الخيال كما هو الشأن عند الشابيفي كتابه "الخيال الشعري عند العرب".

وقد جاء الإسهام الحاسم في تطوير التناول النظري لمفهوم الخيال والمفاهيم المرتبطة به على يد الفلسفة الظاهراتية الحديثة (باشلار) وعلم النفس (فرويد، يونغ ...) وعلم النفس التحليلي (لاكان) والشعريات والأنثروبولوجيا والدراسات الثقافية عامة.

ونظرا لتعدد المداخل التي تحدد "المخيال" والالتباسات التي يوقعنا فيها تعدد الاشتقاقات اللغوية من الجذر خ.ي.ل ارتأينا أن نبرر أولا اختيارنا لهذه الصيغة "مخيال" والفروق بينها وبين "المتخيل" و"التخييل" و"المخيلة" قبل أن نشرع في تعريف المصطلح وفقا للمدخل النظري الذي يتناسب مع طرحنا في هذه المداخلة.

يلتبس مصطلح "المخيال" بعدة مصطلحات تتقاطع معه اشتقاقيا ودلاليا، وقد سبق أن بينا أن الخيال هو الملكة العامة التي ترتبط بإحدى فعاليات العقل البشري، ألا وهي التخيل. والتخيل هو "جملة تصورات مرتبطة بعضها ببعض على نحو خاص"[22] يتخذ مادته من خبراتنا الحياتية "إذ أن هذه المادة موجودة فعلا ولكنها تظل تتركب وتتعقد حتى تأخذ شكلا جديدا يختلف عن الأجزاء القديمة التي تكون منها"[23] والتخيل إما أن يكون استرجاعيا أو ابتكاريا يربط بين الأفكار والصور بطريقة جديدة غير معهودة ز و"المخيلة" هي الفضاء العام للتخيل، حيث نستطيع أن نماثلها بالذاكرة، وهي فضاء افتراضي أكثر منه واقعي تتأطر فيه عملية التخيل بكل مستلزماتها "فالمخيلة (بكسر الراء) تحيل على الاستمرارية وعدم الثبات والتجدد الدائم والدينامية، ألأي مادة عامة خاضعة للتغيرات"[24] يعد كل من المخيال والمتخيل نتاجا للمخيلة ولفعل التخيل.

نورد مصطلح المخيال هنا مرادفا للاستعمال العام لكلمة "متخيل" ومقابلا للمصطلح الفرنسي Imaginaire إلا أننا آثرنا إثبات "مخيال" على وزن مفعال بدلا من متخيل على وزن متفعل، لأن الصيغة الأولى تنسجم أكثر مع المفهوم الذي

نخصصه لها من حيث كون المخيال معطى أنثروبولوجي من خواصه طغيان اللاوعي وصفة الجماعية، ونحن لا نعتبره متخيلا إلا عندما يدخل في عملية الإبداع مادة للتشكيل الأدبي تتدخل فيها قصدية المبدع وتستوعب فيها ذاتيته ما فيسه من مواصفات تحيل على الجماعة. بعبارة أخرى يصبح المخيال متخيلا عندما يقع تحت طائلة الجهد الإبداعي المنتقي، ويتسرب إلى النصوص ضمن منظور أدبي مخصوص.

ومن المعلوم أن المتخيل الأدبي أشمل من المخيال، لأن هذا الأخير لا يتدخل فيه إلا بوصفه مادة من مواده ومستوى من مستوياته الكثيرة والمتشابكة، ون نحن إذ نسند المخيال إلى جماعة هم "المغاربة" أنما نحيل إلى فعالية تاريخية وثقافية عامة مرتبطة باللاوعي المشترك لأهل المغرب.

I ــ تعريف المخيال:

يبني جلبرت دوراند Gilbert DURAND مفهومه للمخيال على ركيزتين أساسيتين هما أعمال غاستون باشلار والظاهراتية المادية وأعمال كارل يونغ صاحب نظرية اللاوعي الجمعي.

بعد أن ينتقد النظريات الكلاسيكية للخيال، كونها توجه له نظرة سلبية تجرّده من حركيته وتخضعه لرؤية مفهوماتية موروثة عن الفلسفة العقلانية، يعيد الاعتبار للصورة التي ينتجها الخيال، ويؤكد على غناها وامتلائها الذاتي واستقلاليتها كذلك، مؤكدا ما ذهب إليه باشلار من أن "انتماءنا إلى عالم الصور، أكثر قوة، وأكثر تأثيرا في تشكيل وجودنا من انتمائنا لعالم الأفكار".

يفسر دورند نشأة المخيال، حسب المقاربة الأنثروبولوجية، بتبادل حثيث ومستمر بين الدوافع الذاتية والتمثّليّة وبين الاقتضاءات الموضوعية الصادرة عن الوسط الطبيعي والاجتماعي[25]، فالمخيال ينشأ من هذا الأخذ والرد الذي تخضع

فيه تمثيلات الموضوع وتتحول تطبقا لتحديدات الدوافع الغريزية للذات، والذي تفسر فيه، بالتزامن مع ذلك، التمثيلات الذاتية بالتكيفات القبلية للذات في الوسط الموضوعي[26].

من هذا المنطلق، فإن المخيال ليس ذاتيا محضا لأنه يستجيب لتحديدات الوسط الموضوعي، ولكنه ليس موضوعيا بحتا لأن إدراكه يخضع لخبرات ذاتية ولموجهات غريزية للصور أو الرموز التي ينتجها. بعبارة أخرى: لا يرتبط المخيال بالواقع إلا بقدر ما ينفصل عنه، وبهذا تسجل رموز المخيال انتماءها المفارق إلى الذاتي (الطبيعة البيونفسية والثقافية) والموضوعي (الوسط الطبيعي والاجتماعي)، وإلى عالم الداخل والخارج في آن واحد، انتماء مزدوج لا يمكن تفكيكه أو تجاهله.

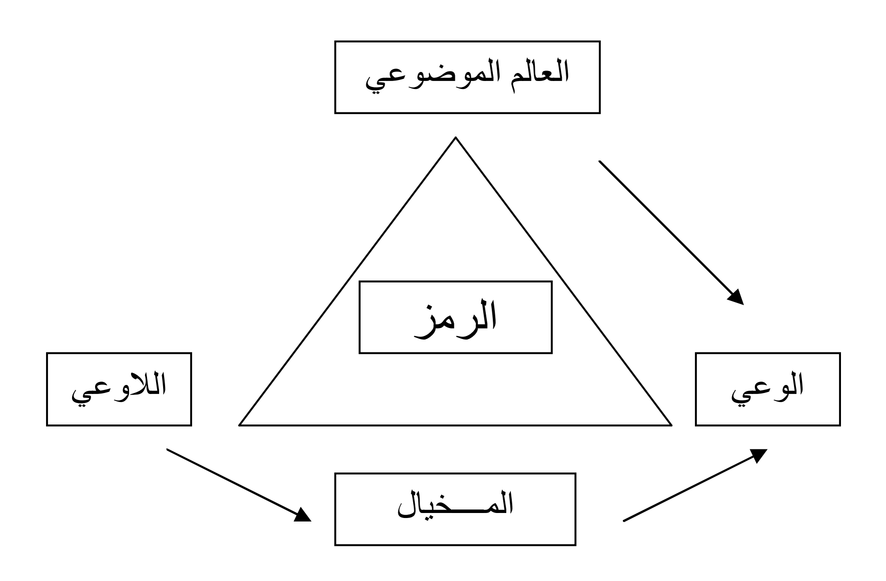
يحتوي المخيال إذن على مجموعة من الرموز، تشكل هذه الرموز محاور كبرى تتكاثف وتتجمع فيها كتل من الصور، وتنتظم هذه الرموز بدورها في أنماط عليا، تمثل هي الأخرى نقطة الوصل بين المخيال والعمليات العقلية.

والفرق بين الأنماط العليا والرموز يتمثل عادة في انحسار التعدد الدلالي الذي تثيره بسبب عالميتها وثباتها على الرغم من ارتباطها بصور متنوعة ومختلفة باختلاف الثقافات التي تنتجها في حين يكتسي الرمز أهمية أكبر لأنه أكثر غنى بالمعاني المختلفة فالرمز أكثر تفردا وهو لذلك أقل تجريدا من الأنماط العليا التي قد ينظوي تحتها وأكثر منها مرونة. حيث يتجسد كل نمط من الأنماط العليا في مجموعة متنوعة من الرموز والصور، على أنه لا يوجد فرق في طبيعة كل من الرموز والأنماط العليا.

يستعيد بورغوسJean BURGOS تعريف المخيال الذي وضعه دورتد ويربط بينه وبين الكتابة في مقاربته الشعرية للمخيال، حيث يموضع الكتابة في قلب المخيال مركزا بذلك على طابعها الإبداعي. في هذا المنظور يكف النص

عن كونه عالما مغلقا ومرهونا بالبنى اللغوية، لأنه لا يأخذ معناه إلا في ارتباطه بالعالمين اللذين يتبادلان التفاعل فيه ويتخذ منهما مادة له، فالكتابة تنبثق من المخيال قبل أن تشق طريقها إلى البنى اللغوية.

على غرار ما فعله دورند، ينطلق بورغوس من نقد التصورات الاختزالية للصورة، وهي عنده من نفس طبيعة الرمز، إن لم تكن مرادفة له، إذ لا يمكن فهم الصور الشعرية إذا ارتكنا إلى هذه التصورات التي تجعل منها مجرد نسخ نفسية عن موضوعات خارجية، أو كلمات معزولة أو صورا بلاغية أو حتى تمثيلات مفهومية. فالصورة ظاهرة تخييلية ليس لها مع إدراك الموضوعات سوى علاقات غير مباشرة، فهي نتيجة النشاط التخيلي للاوعي، وهي تتلى للوعي بطريقة مفاجأة وفورية على شكل رؤيا أو هلوسة، دون أن يكون لها الطابع المرضي للهلوسة، ففي الهلوسة يستبدل الواقع بالخيال، لكن في الصورة يبقى الإدراك قائما بأن الأمر يتعلق بالخيال، حيث تدركها الذات على أنها "صورة داخلية"[27]. بعبارة أخرى: تنتج الصورة عن النشاط التخييلي للاوعي لكن علاقاتها مع عالم الإدراك تظل موجودة دون أن تفقد استقلاليتها عن الواقع الحسي، وهذا ما يوضحه الشكل التالي؛



II ـ خصائص رموز المخيال:

يتميز الرمز بمجموعة من الخصائص التي يختلف فيها عن العلامة (الدليل)، ولتوضيح هذه الخصائص أكثر نستعين بآراء امبرتو ايكـــو Umberto Eco، لأنه يطرح مفهوما للرمز يعزز الآراء التي أوردناها فيما سبق ويضيف إليها، بأن يربطها بالمؤول (القارئ).

يوضح ايكو أن معظم استعمالات الرمز قد فشلت في تعريفه، وأنه قد ورد في سياقات نظرية كثيرة مرادفا للعلامة، ولتوضيح الفرق بين العلامة والرمز يحيل إلى مصطلح "النمط الرمزي" الذي يربطه بمؤول النص. إن للرمز ـــ حسب ايكو ـــ قابلية أن يقرأ كعلامة مجردة خارج النمط الرمزي دون أن يختل معنى النص، لكنه إذا قرأ وفق النمط الرمزي فإنه يطلق العنان لدلالات لا متناهية وغير قابلة للتحديد، "إن الرمز لمجرد حضوره، يفترض أن هناك ما يمكن أن يقال لكن هذا الشيء لا يمكن أن يقال دفعة واحدة وإلا كف الرمز عن قوله"[28].

بهذا نتوصل إلى تحديد خصائص رموز المخيال في النقاط التالية:

• يشتغل "الرمز" وفق مبدأ الهوية، عكس العلامة التي تعمل وفق مبدأ التماثل، حيث يؤكد بوغوس أن اعتماد مبدأ التماثل في تفسير الصورة يقتلها بالمعنى الذي يجردها فيه من متلائها واستقلاليتها كذلك، حينما يهمل وظيفتها الرمزية "لأنه ومن حيث طبيعته نفسها، لا يصدر الرمز عن مبدأ التماثل الذي نختص به العلامة (...) ولكن من مبدأ الهوية، لأن الصورة كما ذكرنا، أحسن صياغة ممكنة لحقيقة غائبة لا تنفصل عنها، ولا تأخذ معناها إلا في الارتباط بها"[29].

• يمكن للرمز أن يفهم في حرفيته، وأن يشتغل كعلامة إذا لم يقرأ وفق "النمط الرمزي" عكس الاستعارة التي تعتمد على خلخلة المنطق الدلالي مما يدفع القارئ إلى البحث عن تأويل لها[30]، مع ذلك فإن الرمز يبدو للقارئ الذي لا يرضخ للمنطق الرمزي، يبدو في السياق الذي يظهر فيه في غير محله، كأن يخلّ مثلا بقواعد الاقتصاد التعبيري.

• * إن رموز المخيال شعرية بالماهية، تستعصي على الزمنية، وعلى خطية الخطاب، لأنها تنتظم في فضاء المخيال، "إن المخيال ينظم فضاء، لكنه فضاء من نوع خاص، تتسجل فيه الرموز بوصفها عالما لا يخضع للمعايير المنطقية والمعنى الأحادي الذي يفرضه الخطاب عموما والخطاب السردي (الروائي).

• إن رموز المخيال حين تغزو السرد تنحو به نحو آفاق غير زمنية، تتحدى طبيعته، وتنحرف به نحو جمالية أكثر إشعاعا.

بعبارة أوجز: إذا كان المخيال يتخلى عن المبدأ السوسيري الأول المتعلق باعتباطية الدليل، فإن هذا يؤدي إلى تخليه كذلك عن المبدأ الثاني المتمثل في "خطية الدوال". بما أن الرمز ليس ذا طبيعة لسانية فهو لا يتأتى من بعد واحد

فقط[31] وهو بالإضافة إلى ذلك، سيعصي على مبدأ المحايثة، لأن اعتماد المحايثة يفقد اللغة قيمتها الرمزية .

III ـ المخيال المغاربي وتجلياته في الخطاب الروائي الجزائري:

استنادا إلى تعريفنا للمخيال المغاربي على أنه جملة من الرموز والأنماط العليا التي أنتجها المغاربة في تمثيلاتهم الثقافية ذات المرجعيات المتنوعة نتساءل: هل استوعب الخطاب الروائي الجزائري هذا المخيال؟

إن المخيال فضاء رمزي تتفاعل فيه الصور والرموز والأساطير والأنماط العليا التي تتجسد في أشكال التعبير التراثية عموما، وفي الثقافة الشعبية على وجه التحديد، بوصفها أقدر على بلورة وإنتاج وتفعيل ثمرات الخيال الشعبي بفطرته وبجذوره الضاربة في اللاوعي الجمعي للمغاربة عموما وللجزائريين، كونهم جزءا لا ينفصل عن الهوية الثقافية المغاربية. فإلى أي مدى ارتبطت الرواية الجزائرية بالثقافة الشعبية لكتابها؟

نشأت الرواية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي في ظروف استثنائية جعلتها أكثر استعدادا للانخراط في استراتيجيات هوياتية تولي الأولوية للانشغال الأنطولوجي، إذ طالما وضعت هويته موضع تساؤل وتشكيك قبل استقلال الجزائر وبعده. يقول الدكتور أحمد منور: "لقد جاء ميلاد هذا الأدب بعد تسعين عاما من حرب شاملة شنها الاستعمار الفرنسي على الشعب الجزائري أرضا ووجودا ومقومات روحية ومادية، وانطلاقا من هذه الحقيقة التاريخية فإن هذا الأدب قد حملته أمه كرها ووضعته كرها (...) ومن هنا فقد جاء منذ اللحظة التي ولد فيها يخمل سؤال وجوده، ويطرح إشكالية هويته (...) وكما كان حمله كرها وولادته عسيرة، فقد كانت حياته في مختلف مراحلها صعبة تعكس أزمة هوية حادة"[32]. وقد ناضلت الرواية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي كثيرا لإثبات

انتمائها الحضاري، وانعكست أزمة الهوية التي عانت منها في بنيتها الخاصة، فالرواية كما ذكرنا تمثيل ثقافي كلك، ينتقل إلى متنه كل ما يتعلق بالمحيط الذي انبثق منه والإشكاليات التي ترافق ظهوره. من هنا، فقد راهنت الرواية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي على تراثها الثقافي بأبعاده المتعددة، واستعادته في بناها ودلالاتها، مثلها مثل الرواية الفرنكفونية المغاربية بعامة. يقول الأستاذ إسماعيل حاجم في كتابه "الصراع الحضاري في الرواية الفرنكفونية المغاربية" في سياق حديثه عن مراحل الصراع التي خاضها المثقف المغاربي في بحثه الدؤوب عن هويته: "منذ أن قطع المثقف المغاربي الطفل الصلة بذويه، قام برحلة دائرية مغلقة، لأنه رجع إلى نقطة البداية، بعد أن توغل في الحضارة الغربية، واضطر أن يعيد حساباته بعد فشله وضياعه، فيتساءل عمن يكون في نهاية المطاف؟ ولماذا أراد الدفاع عن مقومات الحضارة الغربية ودفع الثمن من أجلها دون مقابل؟ من هنا، يظهر زمن الوعي الذي يؤدي حتما إلى مرحلة البحث عن الذات المغاربية التي لا يمكن أن تتحقق إلا بالعودة إلى الأصل والالتحاق بالوطن الأم"[33] ومسار المثقف المغاربي هنا يشخص تجربة الروائيين المغاربة أنفسهم.

أما الرواية الجزائرية ذات التعبير العربي، فقد نشأت في ظروف أقل توترا ولكنها هجست بالتميز منذ أعمالها الأولى. يقول الروائي والأكاديمي واسيني الأعرج: "في زمن وجيز، إذا ما قيس ببلدان عربية أخرى لم تتعرض مقوماتها إلى الفتك والتدمير والتشويه، استطاعت الرواية الجزائرية أن تستدرك نقصا كميا وقيميا ولغويا مهولا، وتجاوزت الرواية كل النقائص التي لحقت بها وهزت كيانها، بل أصبحت جزءا من الرواية العربية بامتياز من خلال أهم تجاربها. هل مرد ذلك فقط المواهب الفردية للمبدعين الجزائريين أم أن هناك

إرثا خفيا يأتي من بعيد بدأ يتحول مع الزمن إلى مادة مخيالية تنسج في لاوعي الكاتب كيانا روائيا متميزا؟"[34].

لا شك أننا نوافق واسيني الأعرج عندما يقر بأن الإجابة على السؤال المركب الذي طرحه تحتاج إلى جهد كبير، لكن بإمكاننا منذ الوهلة الأولى أن نقصي الاحتمال الأول المتعلق بموهبة الروائيين الفردية، لأن هذا التفسير لا يصلح ولا يكفي عند مقاربة ظاهرة سردية ثقافية شاملة مثل الرواية، في نجد في الاحتمال الثاني طريقا للإجابة تؤكده جهود كبيرة بذلت في سياقات أوسع، وقد سبق لنا أن تحدثنا عن نظرية عبد الله إبراهيم عن تفكك المرويات السردية العربية التي تنتمي إلى الثقافة الشعبية، واشتغالها كأرضية ومادة للنوع الروائي، فلا مانع من إسقاط هذه القراءة على الرواية المغاربية مع مراعاة روح البحث العلمي المتأني والفاحص والجهد التحليلي الذي يأخذ في الاعتبار كل حيثيات السياق الثقافي المغاربي، ولا شك في أن بحثا كهذا سيؤدي إلى تعزيز نظرية عبد الله إبراهيم وتأكيدها وذلك بالنظر إلى انحسار الثقافة العربية الرسمية (في الجزائر خصوصا) لعقود طويلة، واستبدالها بثقافة أجنبية ليس في وسعها أن تمارس أي نوع من الوصاية المباشرة على الثقافة الشعبية المغاربية، حيث انفردت هذه الثقافة الشعبية بتلبية الحاجات التعبيرية للمغاربة حتى وقت قريب، يمكن أن يؤرخ له باستقلال دول المغرب، وبهذا فإن المخيال المغاربي المتجسد في أشكال التعبير في الثقافة الشعبية المغاربية هو هذا الإرث الخفي الآت من بعيد والذي بدأ يتحول مع الزمن إلى مادة مخيالية تنتج في لاوعي الكاتب كيانا روائيا متميزا خاصا.

وليس من قبيل المصادفة أن تحقق الرواية الجزائرية ذات التعبير العربي نقلة نوعية في متخيلها السردي عندما انكبت على هذا المخيال بالتحديد. تقول الدكتورة الباحثة آمنة بلعلى في كتابها "المتخيل في الرواية الجزائرية من

المتماثل إلى المختلف: "لقد كانت أهم آليات الانفتاح هو الخروج من حالة الإشباع التي وصلت إليها الرواية الجزائرية خلال عقدين من الزمن إلى نوع من الحوارية، التي تشكل الانعطاف النوعي نحو إيجاد متخيل سردي متميز والتي نجد بوادرها في "الحوات والقصر" عند وطار و"الجازية والدراويش" لابن هدوقة، وبعد ذلك عند واسيني العرج في "نوار اللوز""[35].

من هذا المنطلق، فإننا ستبحث عن تجليات المخيال في الخطاب الروائي الجزائري من خلال هذه النصوص الثلاثة.

إن المخيال كما شرحنا آنفا يعبّر عن فعاليته من خلال إنتاج الصور والرموز، وبالتالي فإن انتقال المخيال إلى المتخيل لا يتم ــ في نظرنا ــ إلا عبر صور ورموز حددنا خصائصها في اشتغالها وفق مبدأ الهوية، الذي يستلزم استقلاليتها وامتلائها بالمعنى، وطابعها الشعري الذي ينحو بها نحو فضاء رمزي ذو خواص مكانية ــ إن صح التعبير ــ تتأبّى على الزمانية والخطية، وبهذا نكون قد استبعدنا من تحليلنا المدخل السيميائي التناصي لنقصر اهتمامنا على تجليات المخيال المغاربي في صور شعرية بتفعيل "النمط الرمزي" للمؤول.

وقد توصلنا من خلال استقراد المدونة إلى تحديد ثلاثة طرق يتجلى وفقها المخيال المغاربي في المتخيل الروائي للنصوص المذكورة وهي الأسطورة، الأنماط العليا والرموز.

1 ـ الأسطورة في رواية "الحوات والقصر": تعتمد رواية "الحوات والقصر" على بنية أسطورية بالمعنى الذي وضعه دورند لهذه الكلمة: "نقصد بالأسطورة نظاما ديناميا من الرموز والأنماط العليا والخطوط الهيكلية"[36] وما يختص به هذا النظام هو نزوعه نحو التشكل في خطاب "إن الأسطورة هي بحث عن العقلية لأنها تستعمل خيط الخطاب الذي تحلّ فيه الرموز في كلمات

والأنماط العليا في أفكار"[37]. وقد اعتمد الطاهر وطار في تأليف روايته على البنية الأسطورية أو أسطرة البنية التي تظهر في اعتماد التناقض الجوهري بين الخير والشر حيث يمثل "علي الحوات" الخير المطلق و"القصر" الشر المطلق، لكن الحوات لا يدرك ما يضمره القصر من شر إلا بعد أن يخوض رحلته عبر القرى السبع ليعود من رحلته تلك بمعرفة ووعي جديد يؤكد الثنائية الضدية الخير / الشر التي قامت عليها الرواية [38].

لقد وظف وطار بنية مخيالية بطولية تتميز فيها الصور بمانوية حادة[39] والتي توافق كتابة الثورة في اصطلاح بوغوس[40] إن الهاجس الأساسي الذي يحرك "علي الحوات" هو الرغبة في مقاومة التاريخ والزمن، الرغبة في امتلاك المكان بأبعاده المختلفة والرسوخ فيه لمقاومة آثار الزمن، والغاية التي تحقق له ذلك هو إثبات وجوده من خلال التوازن الذي يستمده من أضداده. إن الرحلة التي يقوم بها الحوات تنتهي إلى استكشاف القصر قوة مناقضة له، وبالتالي يستكشف ذاته ويمارس وجوده في اختلافه عنه. يقول برغوس ما معناه أن التناقض غير القابل للحل الذي يستخلصه عالم الأساطير يتكشف لعالم الشعريات مصدرا للتوافق، فإذا كانت الأساطير تقترح عدة أنماط لاحتلال وامتلاك الفضاء، فإنها تعرف عن نفسها عن طريق التعارض بقوى مصارعة لها، حيث تستمد قوتها وتوازنها من أضدادها[41].

2 ــ الرقم 7 كنمط من الأنماط العليا: تشكل الأنماط العليا رموزا على قدر من الثبات في اللاوعي الجماعي، ومن أمثلتها الرقم سبعة ومشتقاته، إذ يتجلى هذا الرقم في سمكة الحوات التي تزن سبعين رطلا، وفي القرى السبع التي يجتازها في رحلته، كما نعثر عليه في رواية "الجازية والدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة، "حيث انطلق الحدث من السجن الذي دخله (الطيب) بن الأخضر الجبايلي، ون كان رقمه سبعة، تماما كرقم حجرة إقامته سبعة، وجامع

قريته جامع السبعة، وبعدد دراويش دشرته، والرقم ذاته حمله الطلبة المتطوعون لبناء القرية الجديدة"[42]. يرتبط الرقم سبعة في المخيال المغاربي بالمعتقدات الدينية الإسلامية، ويجد أصلا له في القرآن الكريم، فالله قد خلق الأرض وسبع سماوات. نسجت المخيلة الشعبية حول الرقم سبعة رموزا كثيرة استعادتها الكتابة الروائية، كما هو الشأن في رواية الجازية والدراويش، حيث لا يؤدي الرقم سبعة أي وظيفة سردية فلا نعثر مثلا على ضرورة فنية ليكون عدد المتطوعين سبعة، خصوصا أن الرواية لم تفعّل منها سوى شخصيتين أو ثلاث، يقول مخلوف عامر في معرض تعداد النقائص الفنية لرواية "الجازية والدراويش": "عدد المتطوعين سبعة، ولكن الحديث يركز على اسمين، وصافية نفسها تكاد أن تنسى"[43] حيث يؤاخذ بن هدوقة على استدعاء شخصيات دون متابعتها، ودون أن تكون لها وظيفة سردية واضحة. لا شك أن ملاحظة كهذه ستدفعنا إلى التساؤل عن المغزى من توظيف هذا الرقم، ولن نعثر على إجابة لهذا السؤال إلا إذا انخرطنا في النمد الرمزي الذي تحدث عنه ايكو، فينكشف لنا رمزا شعريا تسلل من اللاوعي الجمعي للكاتب ليستقر في النص ويمارس حضورا كامل الحقوق.

3 ــ رمز "الجازية" بين بن هدوقة وواسيني الأعرج: الجازية هي إحدى الشخصيات النسائية وأحدى بطلات "سيرة بني هلال"، و"سيرة بني هلال" من المرويات السردية الشعبية التي عرفت انتشارا كبيرا في منطقة المغرب، ثم تفككت بفعل الظروف التاريخية واستمر تداولها في شكل قصص خرافية باللهجات العربية والأمازيغية.

"تعتبر قصة تغريبة بني هلال واحدة من القصص التي تنتظم في سلك الأدب الشعبي، ولعلها من أشهرها لما كانت تلاقيه من رواج في أوساط عامة الشعب، حيث كانت تستحوذ على نفوسهم وعقولهم، وقد تعلقوا بها بما جاء فيها من قصص البطولة والشجاعة والفروسية (...) هي عبارة عن مجموع قصص قصيرة كل منها تشكل وحدة متماسكة"[44]، وهي تسرد رحلة القبائل الهلالية من

موطنهم الأصلي في نجد بسبب القحط إلى بلاد العجم والترك ثم بلاد الشام فمصر فالصعيد، ثم اتجهوا غربا نحو بلاد تونس وما جاورها حيث استقر بهم المقام.

تحولت الجازية في المخيال الشعبي إلى رمز للجمال والفتنة والذكاء والشجاعة، وقد وظفها بن هدوقة في روايته "الجازية والدراويش" في القسم الأول من الرواية بوصفها حلما لكل شباب القرية لكنه في نهاية الرواية يزيل عنها هذه الهالة الرمزية لتتحول إلى فتاة عادية، وذلك عندما يتزوج "عايد" بـــ "حجيلة" بدلا منها.

إن توظيف بن هدوقة لرمز الجازية كان أقرب إلى الصور البلاغية منه إلى الرموز المخيالية، وفق الخصائص التي حددناها سلفا، على خلاف ما نجده عند واسيني العرج في روايته "نوار اللوز" حيث يشكل رمز الجازية عالما من الامتلاء الدلالي، مستقلا عن خطية السرد بقدر ما هو متصل بها، رمزا أضفى على نص واسيني الأعرج قدرا عاليا من الخواص الشعرية. ومما ساعد الروائي على تفعيل الطاقات الشعرية لرمز الجازية اعتماده تقنية الاسترجاع التي مكنته من اختلاق فضاء تخييلي وتخليقه بالصور، حيث "يشكل الارتداد (الاسترجاع) مرتكزا أساسيا في البناء الروائي عند واسيني الأعرج (...) من وظائفه أن يخلق زمنا ثانيا غير الزمن الحقيقي الذي تعيشه الشخصية الروائية، فإذا كان النص الأدبي بطبيعته ينتمي إلى المتخيل فإن الارتداد من شأنه أن يخلق متخيلا داخل المتخيل أو هي درجة أخرى من درجات المتخيل الكلي"[45] بالإضافة إلى تقنية الاسترجاع يوظف الروائي بذكاء شديد مستويات ضعف الوعي وتلاشيه عند الشخصية، يقول مطلع الرواية: "مسكونا بالدهشة، وبرائحة الحناء البدوية والاحتراق.

حاول فتح عينيه المتعبتين بتكاسل. برد الشتاء ينفذ إلى العظم كالإبر ويقوّي شهوة النوم. بدا له رأسه ثقيلا وأعضاؤه مرهقة. تسرب في دمه مذاق (المسواك) الهندي والعطور الصحراوي الذي ينبعث من الجازية كلما تشقق

حائط بيته الهرم، قبل أن تعود على أعقابها، تجر أتعاب بلاد المغرب، وبؤس نجد، في كفها لجام عودها الذي لا يتعب.

تمنيت بيأس العشاق لو بقيت، لكنها يا الله، كالنور تشق الحيطان، وكالومض تروح وكأنها لم تكن، إنها لحظة التعبد للأشياء الجميلة التي لا تعرفها يا صالح، فما زلت بدويا حتى العظم، لا يعرف فلسفة التفاصيل الصغيرة التي يعيشها.

"رأسك خشن يا صالح الزوفري، يا وليد البراريك، مثل أحجار الوديان"

هه يا الجازية، يا أخت الحسن بن سرحان، ليلة البارح أنتظرتك بحب العاشق المحترق، وحين جئتي في ساعة متأخرة من الليل، وكنت متعبا من السكر، حاولت لمسك، فاحترقت بين أصابعي..."[46] يتذكر صالح الزوفري الجازية صورة تخترق الجدران، لا يراها إلا في حالات الوحدة والسكر والانغماس في التذكر والتداعي، وفي منقطع آخر، تنساب الصور في رأس صالح وهو وحيد في بيته في حالة سكر: "بدأ يتعرق على غير العادة.

خيّل له أنها مدت يدها المرتجفة نحوه. مدّ يديه لها يديه ببطء وبحركة جد ثقيلة. لم يكن وجهها واضحا، ولكنه شعر بألفة غريبة، تتصاعد سحب الدخان متعرجة. تتلوى كراقصة آلمتها لحظة الإشراق التي شعرت بها في خرؤ الرقصة. تمتلئ الحجرة بالروائح المختلفة، المختلطة. يغيب وجه صالح وتذوب عيناه في أفق بعيد، وغير محدود. تتكاثف سحب الدخان المتعرجة. ينشق الحائط العتيق. تتآكل على أطرافه ديدان قزحية الألوان. تحاول عبثا أن تكتم فرحيها التي تشعر بها في مثل هذه اللحظات التي تغيب وعي الإنسان.."[47].

يتحاور صالح الزوفري مع الجازية ويعيد في لاوعيه تغريبة الهلاليين مسقطا عليها خيالاته، إن التغريبة التي تطل من هذه الخيالات تنزاح أشواطا عن السيرة الشعبية وتحوّرها على امتداد الصفحات من 120 إلى 126. إن جازية الزوفري هي أم اليتامى والفقراء، هي البطولة والحلم الأنثوي المستحيل، لكنها لا تلبث أن تترك مكانها لـــ"لونجا". ولونجا بدورها إحدى الرموز المخيالية في

الحكايات الخرافية (اللونجا بنت الغولا) حيث يستحضر الروائي هذا الرمز من المخيال الشعبي ويقيم حوارا بينه وبين رمز الجازية. لكن اللونجا هنا تظهر في فترات الوعي المنتشي، إنها شخصية روائية، لا تخترق الجدران ولا تطل من الخيالات. إنها ابنة جرجرة التي تمتص كل الحمولات العاطفية التي كانت للجازية، وتتطابق معها حتى تتوارى الجازية فيها في عملية الحلول التي يعبر عنها حمل اللونجا بطفل صالح بن عامر الزوفري. "سيعود حتما، طفله بدأ يكبر ويتكور سأكون الجازية التي يحلم بوجهها دائما، وسأعيد نبتة فقراء بني هلال إلى الحياة"[48].

تمثل الجازية رمزا مخياليا بامتياز، وظفه بن هدوقة في صورة أقرب إلى الأنماط العليا، لكن واسيني الأعرج حافظ على امتلاء الرمز وديناميته وعلى قدرته على القول أكثر مما يحيل وذلك بفضل حالات السكر والإغفاء وضعف الوعي التي أدت وظيفة جوهرية في تحرير فعاليات الرمز في هذه المساحات التي تقاوم الزمن وتضفي مسحة من الغموض والضبابية. كما أن رمز الجازية لا يؤدي وظيفة سردية ولا يؤثر على مسار الأحداث في المستوى الواقعي المعاش للشخصية، لأنها لا تطل إلا من خيالاتها.

الهوامش

1 - Geneviève Vinsonneau: l'identité culturelle, Armand Collin, col 4, Paris, 2003, p.10.

2- Carmel Camilleri: « la culture et l'identité culturelle ; champ notional et devenir » in : ouvrade collectif soes le direction de C. Camilleri et M Cohen Emrique, chocs des cultures ; concepts et enjeux pratiques de l'interculturel, édition l'Harmattan, Paris, 1998, p.27.

3 - Ibid, p.49/50.

4 - Ibid, p.52/53.

5 - Ibid, p.44/45.

6- Noureddine Toualbi: l'identité au Maghreb ; l'errance, Casbah éditions, 2000, p.12.

7 – طه حسين: من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، 1965، ص 53 .

8 – أحمد دوغان: في الأدب الجزائري الحديث (أدب المغرب العربي وعقدة المغاربة المشارقة) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ــ سوريا، 1996، ص 23.

9 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

10– عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، بيروت ــ الدار البيضاء، ط1، 2003، ص 96.

11– المرجع نفسه، ص 309.

12– المرجع نفسه، ص 75.

13– المرجع نفسه، ص 297.

14 - Culture Vécu / Culture Savante.

15– المصطفى مويقن: بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2005، ص 78.

16– المرجع نفسه، الصفحة نفسها، نقلا عن:

Bertrand , M : Spinoza et l'imaginaire , P. U. F. 1970? P.56.

17 – المرجع نفسه، ص 96، ثقلا عن:

حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، 1986، ص 71.

18– جابر عصفور: الصورة الفنية في الموروث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط3، 1993، ص 49.

19– المصطفى مويقن: بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، ص134، نقلا عن:

محي الدين بن عربي: الفتوحات المكية، ص 42.

20– زكي العشماوي: قضايا النقد بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، مصر، ط1، 1979، ص 62.

21 – المرجع نفسه، ص 54.

22 – كامل محمد محمد عويضة: سلسلة علم النفس 14، علم نفس الشخصية، ص 152.

23 – المرجع نفسه، ص 153.

24 – واسيني الأعرج: مدارات الشرق، بنايات التفكك والاحتراق،

http:// www.nizwa.com/volume 9/ p43_53html

25 − Gilbert DURAND: Les structures anthropologiques de l'imaginaire, DUNOD, Paris, onzième édition, 1992. p.38.

26 − Ibid, p.38.

27−Jean BURGOS: pour une poétique de l'imaginaire, aux éditions du seuil, 1982, p.74.

28 −Umberto ECO: sémiotique et philosophie du langage, traduit de l'Italien par Myriem BOUZAHER , Quadrige, août 2001, p.332.

29 − Jean BURGOS: pour une poétique de l'imaginaire, p83.

30 −Umberto ECO: sémiotique et philosophie du langage, p228.

31 −Gilbert DURAND: Les structures anthropologiques de l'imaginaire, p28.

32 – أحمد منور: الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص 429.

33 – إسماعيل حاجم: الصراع الحضاري في الرواية الفرانكفونية المغاربية، دار الأمل، تيزي وزو، 2007، ص 8.

34 – واسيني الأعرج: مجمع النصوص الغائبة؛ أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية؛ 2– التأصيل الروائي، الفضاء الحر، الجزائر، أكتوبر 2007، ص 6.

35 – آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية؛ من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، تيزي وزو، 2006، ص77.

36 - Gilbert DURAND: Les structures anthropologiques de l'imaginaire, p.64/65

37 - Ibid.

38 – مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000 ص 68. على الموقع الالكتروني: .www.awu-dam.org

39 −Gilbert DURAND: Les structures anthropologiques de l'imaginaire, annexe 1.

40 - Jean BURGOS: pour une poétique de l'imaginaire, p156.

41−Ibid, p.158.

42 – أحمد دوغان: في الأدب الجزائري الحديث، ص 159.

43 – مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر، ص66.

44 – تغريبة بني هلال، تقديم: جمانة كعكي، دار الفكر العربي، بيروت ــ لبنان، ط1، 2003، ص 5.

45– مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر، 58.

46 – واسيني الأعرج: "نوار اللوز؛ تغريبة صالح بن عامر الزوفري"، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان ــ بيروت، ص 8.

47 – نوار اللوز، ص120.

48 – نوار اللوز، ص 222.

النزعة التراثية في الرواية المغاربية

د. حسن لشكر

المغرب

ظهر في الساحة الثقافية العربية اتجاه روائي يسكنه هاجس التجديد وتجاوز الأشكال السائدة عربية كانت أم أوروبية. بناء على ذلك يطمح لصياغة نسق روائي جديد محكوم بنزعة "تأصيلية" تنهل من التراث أساليب القص والحكي؛ أي: "الانطلاق من نوع سردي قديم كشكل واعتماده منطلقا لانجاز مادة روائية، وتتدخل بعض قواعد النوع القديم في الخطاب فتبرز من خلال أشكال السرد أو أنماطه أو لغاته أو طرائقه، ويمكن التدليل على ذلك بحضور لأنواع ذات أسلوب قديم كالمقامة والرسالة والرحلة وكتابة المشاهدات وحكي الوقائع وما شابه هذا"[1]

هذا التيار الذي يمثله في المشرق الغيطاني، اميل حبيبي..يتوخى تحديث النسق الروائي عبر الارتداد إلى التراث والاستفادة من بنيته اللغوية ومعماره السردي دون انبهار قسري: "إنها مسيرة طويلة وفنية ومتميزة ترتهن في أساسها الى الانبناء على التراث بوعي جديد وتصور مختلف عن السائد وممارسة تتحو نحو الإبداع من داخل التراث وتنتج نصا يأخذ ملامحه وسماته الخاصة"[2].

هذه التجربة ذات النزوع "التأصيلي" تعمل –ضمنيا– لرد الاعتبار لهذه الجذور القديمة ولتفادي استنساخ الأشكال الروائية الغربية وخلق أشكال فنية للرواية تستمد عناصرها من التراث العربي.

إن مظاهر التعامل مع التراث متعددة في المشرق العربي وتتخذ صيغا وأشكالا مختلفة. وسنرى –في هذه الدراسة– طبيعة هذا التعامل في الرواية المغاربية بادئين بتجربة لافتة للنظر في هذا الإطار: تجربة صلاح الدين بوجاه.

تتدرج نصوص صلاح الدين بوجاه الروائي التونسي المتميز في هذه الخانة الإبداعية. فهي شديدة الارتباط بتراثنا السردي تحتفي باللغة والأسلوب احتفاء خاصا يحيل على واقع روائي ذي نكهة خاصة. أي أن التجريب –هنا– يتأسس عبر مغامرة اللغة والإبحار في منعرجاتها وتضاريسها والتوغل في أعماق الكلام المعتق وسَعَة المعنى، يقول الناقد التونسي منصف الوهايبي في مقدمة رواية "النخاس": ولست أعرف من روائيي تونس – بعد المسعدي وهو– في رأيي– أبو الرواية التونسية الحديثة في حدث أبو هريرة قال من تهيأت له قوتا اللغة والشكل السردي، بالإضافة إلى سعة المعنى وكثرته إلا صلاح الدين بوجاه"

التجريب يتأسس في كتابات بوجاه عبر مغامرة اللغة والإبحار في منعرجاتها وتضاريسها وبالتوغل في أعماق الكلام المعتق: "تلتقـــي في ما كتبت – يوضح بوجاه – خيمياء الكتب القديمة وأذكار الأولياء الصالحين وأساطير السلالة بعقلانية المعتزلة وأهل الكلام وفلاسفة العصور الحديثة. كذا يلتقي شعر الريف بنثر المدينة"[3]

وهذا ما نلمسه في "مدونة الاعترافات والأسرار في ضبط ما أثر عن أبي عمران من أخبار، وبحاشيتها كتاب المجالس والحلقات لنجية الراوية أبي اليسر بن حسن بن علي"[4] كنص روائي يراهن على التجريب ونسج فضاء روائي متفرد يؤسس قوانينه الخاصة ويعمق الحوار مع التراث (والعنوان، هنا، بمثابة عتبة نصية تؤشر على ذلك) ويصوغ، بالتالي، "واقعية لغوية" عبر ثلاث مستويات: << فَلْتَعْثُرَنَّ أولا خلال هذه "المخطوطة البكر" على تصوير مباشر للواقع الأعجف العربي الخارجي، قديمه وحديثه، إثارة لقضايا عدة شَغَلت وتشغل هواجس أمة بأكملها. ولْتَعْثُرَنَّ ثانيا على واقع روائي داخلي صرف ينطلق من "المدونة" ومن "كتاب المجالس" ويؤوب إليهما في حركة لولبية تمثل توقيعا فعليا حول الذات، سعيا واعيا منا إلى بناء عالم روائي يحيل على ذاته، ملتمسا جل عناصره من بناه للداخلية. فهو يدعي امتلاك أحداثه الخاصة وشخصياته المتفردة، بل ورموزه التي لا فك لسننها إلا صدورا عنه وعودة

إليه. ولْتُدْرِكَنَّ ثالثا، واقعا لغويا محضا هو واقع لغتنا التي نهوى ونعشق، هذه التي تسكننا ألما جميلا ونَسَعاً حلالا، يروي كرمة غدنا غوصا في تربة ماضينا (ص: 14-15).

حاولت هذا النص استيعاب هذه المستويات المتشابكة كرهان استهدف صياغة رواية طريفة محكمة البناء تعتمد تكثيف الدلالة وخصوبة المتخيل واستعارة قالب اللغة التراثية وبخاصة قوالب فَنَّيْ الخبر والترسل ونثر المعري : "فقصارى ما نصبو إليه –إذن– يتمحور حول وتد الإقرار بأن صفحاتنا هذه لا تدعي شرفا أسمى من الإنتماء إلى سلسلة قديمة حديثة من حلقات فن القص والرواية العربيين الضاربين في أعمق رموزنا الكيانية الأصلية"[5]

وبناء على ذلك تراهن على صياغة تجربة مغايرة للتجارب السائدة، لها كيانها الخاص ونكهتها المتفردة: "فهي تجربة مضادة للرواية الغربية الكلاسيكية (..) وهي تجربة مضادة للرواية العربية الحديثة والوسيطة (إن صح هذا المصطلح على إبداعات مستهل القرن) في الآن ذاته"[6]

يثير هذا النص بشكله السردي الخاص المستقل وصياغته الكتابية المرتكزة على ثنائية الحاشية والمتن، إذ تَقْتَبِلُكَ هذه التجربة: "بمستوييها الإبلاغيين المتمثلين في المتن والحاشية موحية بتعاضدهما وتآزرهما في القيام بأمر رسالة تواصلية لا انفصام لعرى أحاديثها. إنها بمثابة "الحوضين" المتراشحين من حيث انطلاق كل منهما من الثاني وإحالته عليه وعودته إليه في حركة لولبية لا تكاد تدرك لها نهاية. فالمُتَقَبِّل يُدْعى إذن إلى التعامل مع النظامين الإبلاغيين في برهتين تفكيكيتين متزامنتين أساسا. ذلك أن كلا منهما يمهد للثاني ويهيئ له ويخفف من زخم تراكماته ويضيف إليه ويشرح مغلقاته... بَيْدَ أنه، إلى ذلك كله، يستَبْطِن وعيه ولا وعيه سَبِرا خَفِيَّ أغواره، وأغواره باثه ومتلقيه والمجموعة المساهمة في أمر إبداعه. إن كلا منهما ليمثل لوحة إسقاط أساسية، بالنسبة إلى الثاني، تنكشف عبر صقالتها أشكاله وأحجامه وألوانه

وتداخل أنغامه. وإننا عبر مسارنا ذاك لا نتخطى –بأي حال من الأحوال– حدود النصوص العربية القديمة التي أشبعت ثراء هذا الشكل درسا وتجريبا "[8]

فعبر ثنائية المتن والحاشية تتواتر أنساق المدونة بمستوييها الرئيسيين لصياغة عمل تجريبي تتمازج فيه الأنساق في حركة لولبية تتجاوز بنيتها لمحاورة آفاق تمتلك أحداثها الخاصة وشخصياتها المتفردة. إن العودة لبعض أشكال القص الكلاسيكي: "لم تتم بتقليد هذا الشكل تقليدا سطحيا؛ وإنما تمت عبر تطويعه لمقتضيات العصر وتحويله إلى جنس أدبي حديث قائم على التخييل، وهي وليدة البحث عن أشكال جديدة مستمدة من التراث سعيا وراء خصوصية فنية تمنع الذات من الذوبان في حضارة الشمال وتسهم في إثراء الثقافة التي يجب أن تقوم من هذا المنظور على التنوع والاختلاف"[9]

لقد عمد بوجاه في هذا النص التجريبي: <<إلى مغامرة البحث عن نمط كتابة رواية بديل يتجاوز السائد من أشكال الكتابة الواقعية ذات الطابع التقليدي في بنيات شكلها وأنساق خطابها. ليؤسس شكل كتابة جديد يحقق التوق إلى المغايرة من خلال العودة إلى التراث وتمثل بعض أشكاله السردية وخصائصها الجمالية تمثلا ينم عن استيعاب واع يتجاوز المحاكاة إلى الإضافة التي تتجلى في مظهرين أساسين، يتصل الأول ببنية الشكل الروائي التي اخترقت البنية التقليدية السائدة للرواية بتقديم النص في شكل متن وحاشية يسهمان مجتمعين ومتفاعلين في تشكيل كلية النص، ويتعلق المظهر الثاني بلغة الكتابة الروائية التي سلكت مذهب البحث والتجريب، دون أن تقطع صلة الرواية بالواقع"[10]. فاللغة هنا معتقة في صورها البانية وصيغها التركيبية وأساليبها الفنية حافلة بالإيحاءات الكثيفة والصور الاستعارية، مما جعل المؤلف ينعت نصه "برواية الواقعية اللغوية".

وقد واصل صلاح الدين بوجاه الخلق في هذا المسار وأنجز نصا روائيا آخر يتوفر على شروط النضج والتماسك، إختار له عنوانا دالا "النخاس"[11] حاور فيه عدة نصوص تراثية وأحداث تاريخية بلغة تراثية تعتمد التكثيف والتركيز

واسترفاد مذهب "الواقعية اللغوية"، وبذلك تكشف: "عن نضج فني واحتشاد أدبي كبيرين. كما تنم عن ثقافة واسعة بالتراث العربي؛ فهي لا تنقل عنه، أو تتقمصه، أو تحاكي لغته، وإنما تستوعب بنيته الداخلية وتستلهم أسراره اللغوية لتخلق بها بنية نصه الفريد، ولغته التي تناوش الشعر وتحوم بالقرب من تخومه الثرية بالوعود"[12]

تعيد هذه الرواية ببنائها الفريد وشكلها الخصب انتاج أنساق تراثية، إذ تبدو: "على وشيجة عجيبة بفن "التوريق" أو ما اصطفى له مؤرخوا الفن الأوروبي لفظة "أرابيسك" حيث يسم التفريع الأُصُولَ والتَّعْرِيجُ الفروع ويدرك التشعيب غايته.. قبل أن تنكفئ الحكايات على ذاتها –عودا على بدء– مثلما هو الشأن في ألف ليلة وليلة"[13] وبذلك يشكل النسق التراثي ملمحا سرديا بارزا في هذا النص. ويبدو ذلك انطلاقا من العناوين الطويلة للفصول ومن النسيج اللغوي والإحالي للنص. لكن هذا البعد التراثي يتساوق مع أشكال حديثة كاستخدام العجائبي وظيفيا، وتوظيف نصوص بالفرنسية (ص 49–52–65... إلخ)، والإحالة لروايات عربية معاصرة (ص: 134). أي أنه يطعم "التأصيل" بالإنفتاح على روح العصر. وإن كان الجانب الأول هو قاعدة الإبداع وجوهره.

تأسيسا على هذه الخلاصات والخصائص البنائية "يمكن اعتبار رواية "النخاس" لصلاح الدين بوجاه أحد النماذج المتميزة التي يتشكل بناؤها من التناوب المستمر بين سرد يأخذ طابع (التأليف) وسرد يأخذ طابع (الرواية) ويؤدي وظيفتها التخيلية الإيهامية. وفي كثير من الأحيان تتداخل مستويات التأليف بمستويات الرواية، فتتشكل (كتلة سردية) شديدة التماسك في عناصرها وبنائها"[14] إذ تعتمد على التأليف السردي بين نصوص مختلفة (مقامات – خرافات – أدب الرحلة – كتب الفهارس...) وبين أساليب الرواية الحديثة. فهي نص سردي يتحول إلى نسيج من التداخلات اللانهائية لشذرات ونبذ من نصوص كثيرة لها خصائص قائمة بذاتها، لكن إطار السرد في الرواية يفلح في إعادة إنتاجها كمكونات سردية"[15] وبذلك تتلخص من قيود المثاقفة الغربية وتحقق

التفرد والخصوصية عن مختلف تشكلات الرواية الأوروبية. وهذا ما تكتنزه – في صيغة أخرى– نصوص سالم حميش.

تتواشج روايات سالم حميش بالمدونة التراثية بشكل لافت للنظر، وذلك يندرج في إطار إستراتيجيته الإبداعية القائمة على "تأصيل" الكتابة الروائية وتحديث آليات تشكلها. فمجنون الحكم (الرواية الأولى لحميش) ترصد شخصية الحاكم بأمر الله وتُبَلْور سرديا حكمه ونزواته: "وهو كتاب يعج بالإستشهادات والإحالات التاريخية. ويَقْبَسُ من كتب تراثية عديدة؛ بل إنه مذيل بالهوامش و"مواد أخرى تم التخييل على ضوئها"، وهذا لعمري طرز خاص في الرواية التاريخية رغم أن "مجنون" تحاول التمرد على قالب هذا النوع وتبغي توصيل خطاب وتحقيق أغراض فنية موجودة في مضانها"[16].

إنه نص يمتح من معين التراث على مستوى الموضوع (الذي استلهمه من مصادر ومدونات تاريخية يعالج حياة شخصية تاريخية حقيقية معطرة بمنطق التخييل الروائي) وعلى مستوى الأفعال والأساليب اللغوية ومحكيات التراث ومتخيلاته ومجتزءات المصادر التاريخية. السارد ينتقي نصوصا بعينها من مؤرخين معروفين ومعاصرين للشخصية المركزية ويقحمها داخل الفضاء النصي، كما يستعيد لغة المؤرخين في تقديم الأحداث حتى يظن القارئ أن الأمر يتعلق برواية تاريخية تستدرج محطة تاريخية من خلال شخصية تاريخية (خاصة أنها استعانت بالعديد من القص التاريخي أو نُتَفٍ من شعر المرحلة التي حكم فيها الحاكم بأمر الله)، لكن التوغل في سراديب السرد الروائي يبين لنا أنها تستوعب الفعل التاريخي وتخضعه لمنطق التخييل الروائي. فالأحداث تجري أمامنا وكأنها آتية من أعماق الراهن(خاصة أنها تحيل على قضية الديكتاتورية أو الطغيان وفساد العقيدة). والنص يجمع بين لغة المصادر التاريخية وتقنيات السرد الروائي. أي أن التشكيل بالتراث واستيحاء طرائق السرد التراثية عمل على تأصيل عملية السرد الروائي، وبلورة ومكونات الطغيان واستمرارها في الواقع الراهن: "فإلى جانب تخطيب زمن القصة، يقوم السرد الإسترجاعي

الداخلي بتحيين الأحداث والوقائع في الحاضر النصي، بعد أن يضفي عليها الحياة والخصوبة، وقد كانت أحداثا ماضية ولَّتْ فانتهت بانتهاء هذا الماضي يستحضرها ليصنع من وجودها الحي فيه، خلفية لما سيقبل عليه من إنجاز فعلي وسلوكي في الحاضر، ومن يصبح الماضي من خلال هذا النمط السردي محفزا للحاضر ومشابها له.."[17] وبذلك تدرج الرواية خارج مواضعات الرواية التاريخية التقليدية، إذ تحكمها أعراف وقوانين جديدة تضع مسافة نقدية مع هذا النمط من الكتابة.

صحيح أن "مجنون الحكم" تشتغل أساسا على مرجعية تاريخية-توثيقية هيمن فيها حضور الوثيقة التاريخية، وأن الكاتب لم يتحرر كثيرا من سلطة الكتابة التاريخية المشار إليها في النص، لكن الجانب التخييلي -مع ذلك- يحضر ليخفف من سطوة المرجعي والواقعي. كما تنزاح الرواية عن البناء التقليدي للرواية التاريخية التي تقدم قراءة أحادية للتاريخ، وتعمد، بالموازاة، إلى تعدد النصوص والخطابات ضمن منطق حواري تفاعلي تحتل فيه المعارضة الساخرة موقعا قاعديا: "إن الكتابة السردية لدى بنسالم حميش، على المستوى النصي، تنخرط في صلب المشروع الروائي العربي الحداثي النقدي المُسَائِلِ لمنظومة المعارف الجاهزة التي تقدمها الثقافة الرسمية عبر سجلات مغايرة في الكتابة. إنها أيضا مساءلة للمعرفة والحقيقة، وتنطوي على هاجس إبستمولوجي لخلق قطيعة مع المعرفة الثبوتية التي نتناقلها عبر وسائل تعبيرية أخرى، ومدونات كتابة خارج الإبداع"[18].

وفي رواية "العلامة" يرصد حميش حياة ابن خلدون منذ إقامته في القاهرة وتوليه القضاء بها، ثم سفره إلى الحج وعودته إلى القاهرة، وتزويجه بأم البنين بعد وفاة زوجها الأول، ثم سفره إلى دمشق، خاتما بالمراحل الأخيرة من حياته. وقد ارتكز -بنائيا- هنا أيضا على إستثمار المادة التاريخية والمصادر التراثية كحافز للتخييل الروائي، أي أنه أعاد صياغة سيرة العلامة (ابن خلدون) روائيا، إذ: "قام الكاتب بتشظية أجواء حكائية أخرى في ثنايا هذه السيرة، من قبيل عملية

التخيل الأدبي"[19]. مع الحرص على اشتغال الدوال اللغوية على خلفية الأسلوب التراثي ومنطقه المائز. لقد أعاد كتابة السيرة روائيا وفق إستراتيجية إبداعية. فالتخيل الروائي يحايث السرد السيري الوثائقي: "حيث يحضر الهاجس الروائي إلى جانب الهاجس التسجيلي والتراثي، وهو أفق تساهم بعض الشخوص، في بلورته : كحمو الحيحي وأم البنين وزوجها الأول سعد.."[20]

تحاور الرواية السيرة الشخصية لابن خلدون (اعتمادا على ما كتبه في التعريف) لاستقصاء بعض المحطات فيها وتأمل الظواهر التاريخية وتمثلاتها الذهنية والفكرية، وذلك في تشكيل تجريبي يحاور الفكري والتاريخي والتراثي ويستنطق مضمراتها، ثم يطرح قضايا الراهن وأسئلته (ضمنيا). لقد حول حميش سيرة ابن خلدون التاريخية والفكرية إلى مادة تخييلية رغم طغيان نزعة التوثيق والتقاط الإشارات المرجعية من كتب التاريخ. هكذا نلاحظ أن "مجنون الحكم" و"العلامة" يرتكزان معا على استثمار المادة التاريخية والمصادر التراثية كمادة للصوغ التخييلي وبناء نص روائي يستلهم موضوعه التاريخي كمرجع تخييلي. وبذلك يشكلان نموذجا متميزا لإسهام المشروع الروائي المغربي في تأسيس وتأصيل الكتابة الروائية للتاريخ.

أما "محن الفتى زين شامة"[21] فتتناص مع "كتاب تراثي دسم قد لا يخلو من فائدة لفهم مرامي "محن الفتى" لا في عنوانها ولكن أيضا، وهو الأهم، لمقاربة عالمها وشخوصها والألفة مع ما تنطوي عليه من إحالات صريحة أو مرموزة، والأخيرة هي الأغلب، وأقصد هنا "كتاب الفتوة" من تصنيف الشيخ أبي عبد الله محمد بن أبي المكارم، المعروف بابن المعمار البغدادي الحنبلي"[22] فالقارئ للرواية: "سيعترف، مباشرة أو مداورة، على كثير من الصفحات والخصال المذكورة [في الكتاب] مقرونة بشخصية زين شامة"[23]

فهو شجاع ومصارع، فتى عنيد، يتوفر على كثير من الأخلاق الحميدة الجديرة بالفتى كما حددها مؤلف الكتاب التراثي: "يضاف إلى ذلك كله إفصاحه عن مخزون من الثقافة الأدبية والدينية (إستشهاداته الشعرية بمحيى الدين بن

عربي وشرح الزمخشري للآية "والحب والعصف والريحان"، وذهابه إلى تدقيق أصول ومعاني المفردات فيها، وورود الآيات القرآنية هنا وهناك، إلى جانب نتف من المعرفة الفلسفية والنفسوية (الإحساس بالوجود، مقولات أرسطو العشر وشروح عن داء الفصام) عدا إحالات وأنواع من السلوك تشي بالطرق والمفاكهة والهرطقات. وأنت لو شئت وجدت كل شخصيات "محن الفتى" مستعارة موسومة، كل منها، على حدة وبموقف ودلالة خاصتين، إما من عالم الفتوة والشُّطَّار، أو من "الحمقى والمغفلين"، ولا بأس هنا من استحضار كتاب ابن الفرج بن علي الجوزي، وغيره"[24]

وهكذا تحاول "محن الفتى زين شامة" تطريز التخييل في ضوء الأنساق السالفة إذ "لا تتزحزح قيد أنملة عن المقاربة التراثية سواء في نمذجة الرواية أو هندسة فصولها، بعناوينها تلك، وطرق الحكاية فيها وبت الخطاب داخلها ورسم وتنميط الشخصيات، أو في لغتها وأسلوب سردها وبلاغتها الإنشائية، وهذا مع وجود ما لا يخفى من تنويعات تعتمد التحويل والتحوير والإغراب والتهجين"[25]

ينم هذا النزوع عند حميش عن وعي جمالي بتَمَثُّلِ السبيل إلى الحداثة الروائية. فهي تتم عبر ائتلاف الروائي والتراثي، الواقعي والتخييلي سعيا إلى التجاوز والإضافة.

وتبقى تجربة وطار جديرة بالاهتمام في هذا الصدد، فهو يبحث في التراث بأسئلة جديدة وبحس نقدي يتفاعل مع التراث لتخصيب المتخيل الروائي.

فنص "الحوات والقصر"[26]. – مثلا – يحيل على فضاءات ألف ليلة وليلة التي تساعد على فهم مغالق النص, إذ "نلاحظ أن الطاهر وطار استثمر على وجه الخصوص المعطيات والمواد الحكائية المتعلقة بحكاية الصياد مع الخليفة هارون الرشيد، وبنى على أنقاضها حكاية طويلة (رواية) تحاول أن تشخص المشاكل السياسية للمجتمع العربي في الوقت الراهن. وهذا ما اقتضى منه أن يستبدل القوى الفاعلة والأدوار والوظائف والرؤية للعالم"[27]

هذه الرواية تسترفد من حكاية مؤطره في ألف ليلة وليلة وتنسج بناء عليها قاعدة روائية جديدة: "وهكذا عكس ما عايناه في مسرحية شهرزاد التي استثمر فيها توفيق الحكيم المواد الحكائية المتعلقة بالمحكي – الإطار لألف ليلة وليلة، وتبني نهايتها لتكون بداية لليالي جديدة، فقد استطاع الطاهر وطار أن يحافظ على بعض ثوابت الحكاية المتعلق بها (على نحو تكرير العدد سبعة وإعادة تنشيط بعض الأدوار الموضوعاتية وتوظيف البعد العجائبي) وأن يستثمر بعض موادها التخييلية في بناء رواية ذات أحداث متسلسلة لا تخضع للانشطارات والتشعبات الحكائية.

وما يلفت النظر في هذا العمل هو قدرة صاحبه على بناء عالم حكائي مخالف لليالي من حيث البناء والشخوص والأمكنة والرؤية للعالم[28] ترحل مع هذه الرواية لعوالم غريبة، إذ تستخدم أشكالا أدبية متوترة وتضاريس تخيلية متفردة. كما تعمد الرواية الأخيرة "الولي الطاهر يعود إلى مقامه"[29] للامتياح من التراث

وقد سبق لوطار أن وظف قرائن تراثية متعددة في نصوصه,ففي "اللاز" و"عرس بغل" تتوالى الإشارات والصور التي تحيل على الواقع وعلى الأعلام الأدبية والتراثية"[30] إذ "تتوالى بـــ "عرس بغل" الاقتباسات والتضمينات ضمنا أو تصريحا، نصية تارة وعبروا عادة صياغتها وإخراجها تارة أخرى – مصدر هذه الاقتباسات هو التراث العالم كلما كان المتكلم أو موضوع الكلام كيان باستثناء الإشارة إلى حسن البنا وحركة الإخوان المسلمين. ومصدرها مع باقي الشخصيات هو الأغاني والمرددات الشعبية المتداولة بالجزائر وتونس والأمثال الشعبية أو الفصيحة المحرفة، وبعض الكليشيهات أو المستنسخات التي تستعمل بشكل ثابت ومتكرر في الأعراس والحفلات"–[31]

ففي "عرس بغل" تتم " الإحالة على القرامطة وخلفاء بني العباس وغلمانهم وخولة أخت سيف الدولة والمتنبي وغير هؤلاء"[32]. كشكل من أشكال اختراق النسق التراثي للرواية وإخفاء صبغة التخييل عليه.

حاول وطار الاستفادة من التراث في جل رواياته، يقول في هذا الصدد: "محاولة الاستفادة من التراث موجودة في كل أعمالي، هناك رجوع إلى أبطال تاريخيين، أبطال روايات وغيرهم من شكسبير، وأبطال فرنسيين أبطال (فرانسوا موررياك) وغير ذلك... فأنا أعتبر كل هذا تراث، ولكي أصحح أقول إن التراث في "عرس بغل" تراث عربي إسلامي، بينما تراث "الحوات والقصر" ليس عربيا إسلاميا بقدر ما هو تراث إغريقي روماني. بالنسبة للتراث العربي الإسلامي، فهو جزء من شخصيتي، فأنا أحد الطلبة الذين لم يتخرجوا مع الأسف من جامع الزيتونة بتونس، وهو شبيه جامع الأزهر، وقد جاءت رواية "عرس بغل" بدون الإعتماد على تراث معتمد من جانبي، وإنما عكس عفوي لجانب من جوانب شخصيتي وحياتي. بعض جلسات "الحاج كيان" عشتها أو عاشها أناس عرفتهم. في "الحوات والقصر" وقبل أن أباشر الكتابة أعَدْتُ قراءة التراث الإغريقي والروماني. ثمة مسحة من هذا التراث في الرواية (..) أعتقد أن "الحوات والقصر" محاولة للعودة للإرتباط بالوجدان الشعبي، لقد حاولت أن أنطلق من مكوناتي ومحيطي بمختلف جزئياته شكلا ومضمونا، متمما ما بدأته في "الزلزال" وهذا ما واصلته في "عرس بغل".

إذن فالتراث يخترق (بأنساقه المختلفة) جل روايات وطار ويسهم في توليد الدلالات الروائية والإحالات المرجعية ويلتحم بشعرية النص. ولتوضيح ذلك سنرصد مظاهر الفعل التراثي في رواية دالة له.

تعمد الرواية الأخيرة "الولي الطاهر يعود إلى مقامه" لوطار لإعادة تشكيل واقع الجزائر المنفلت من عقاله ووصف الوباء الفتاك الذي حل به (الإرهاب)، وذلك من خلال متن حكائي متسق موصول الحلقات، ولغة مكثفة ترشح بالتخييل السردي استطاع بها إستيعاب جمالية البشاعة والإنفلات من التكوين السردي السائد. هكذا نسج لنا وطار لوحة سردية من خلال منظور إبداعي ينأى عن الإبتذال والسطحية ويميل إلى المعالجة التخييلية ذات القسمات السردية التراثية المحملة برنين الطبيعة المتوترة للكتابة عن الذات. وبذلك: "تضعنا الرواية في

صلب "الشأن الجزائري" شأننا جميعا كقراء للتخييل السردي الجميل. ولكنها تقدمه بعيدا عن الواقعية الفجة، والمعالجات التهويلية" (ص:6) ينتقل الولي الطاهر من مقام إلى مقام، ومن مكان إلى مكان، بحثا عن مقامه الزكي: "تنفس الولي الطاهر من أعماقه، وقال بصوت منخفض، لا يدري ما إذا كان يخاطب نفسه، أم يخاطب الأتان العضباء:

– بحول الله وحمده، ها نحن من جديد نرجع إلى أرضنا.

شدد على كلمة أرضنا، كأنما يريد أن يؤكد أنه لم يكن يدري بالضبط أين كانت غيبته هذه كل هذا الوقت. ثم قرر أن ينزل فيصلي ركعتين تحية لله وتحية للأرض وتحية للزيتونة، ثم أولا وأخيرا تحية للمقام الزكي" (ص: 16).

تنساب الأحداث والمحكيات في قالب سردي تخييلي جارف يمتح من عنف الواقع لينتج أسئلته المحايثة. أي أن النص لم يستطع – رغم رهاناته التخييلية وإفرازاته التجريدية – أن يتحرر من سلطان الذاكرة الإحالية وإكراهات الكتابة الإسترجاعية :"هذه الرواية، رغم ما فيها من تجريد ومن سريالية، هي عمل واقعي، يتناول حركة النهضة الإسلامية بكل تجاويفها وبكل اتجاهاتها وأساليبها"[33] ولا غرابة في هذا الأمر لأن وطار ينطلق من مرجعية إديولوجية ويحتكم لسطواتها القاهرة جعلته يتمرس في خندق إبداعي خاص: "أنا فخور بأنني كاتب سياسي شبه متخصص في حركة التحرر العربية عامة والجزائرية خاصة" (ص: 12).

إن الذاكرة المثقلة بهم اليومي تهيمن على تقنيات السرد رغم إستعانتها وإنفتاحها على الذاكرة التاريخية حيث اتكأ المبدع "في هذا العمل على حالة وقف أمامها خليفتان، لا نقاش في نزاهتهما موقفين متضادين. هي حالة قتل خالد بن الوليد، لمالك بن نويرة" (ص: 13)، وبذلك عمد لتخصيب الآني ببذرة النسق التاريخي. هكذا تقتحم عدة شخصيات تاريخية محملة بشحنة مرجعية عالم الحكاية (خالد بن الوليد – مالك بن نويرة – أم مُتَمِّم – بَلاَّرة – ابنة الملك تميم بن المعز..) وتتفاعل حكائيا ونسقيا مع شخصيات متخيلة منتقاة بعناية من زمن

التسعينيات بمراياه الحادة وانكساراته الساطعة. لكن السياق السردي وإبدالاته الحكائية لم يتقيد بطقوس التاريخ وقوانينه المنطقية الصارمة، بل جعلتها نبراسا سرديا يضيء عتمة الملفوظ الروائي ويسهم في سبك خيوطه وإثراء دلالاته الإحالية. فواقع الإرهاب يخيم بظلاله القاتمة على صور الرواية وقرائنها الإشارية ويمدنا بلوحات مقيتة نافذة، نذكر منها ما يلي:

1. "هوى الفأس على المائدة وعلى من تحتها. انفجر الدم في كل مكان، في الزاوية الأخرى تتكفئ على نفسها إمرأة في الثلاثين، في حضنها رضيع، تبذل قصارى جهدها، أن لا يلفت الإنتباه إليه، لكنه خانها. هوى الساطور يقسم الرأس المغطى بمنديل برتقالي اللون، وقع الطفل في الأرض. إمتدت قدم تدوسه. فَارَ الدَّمُ. صارت الجدران تتراقص.."(ص: 90)

2. "ما يزيد عن أربعمائة جثة مسجاة هنا وهنالك. كُومَة من الرؤوس مكدسة، وسط الشارع الضيق، مجموعة من الفتيان، مقيدات، يُقْتَدْنَ نحو حافلة ترسل نورا خافتا، إلى جانب الحافلة، بضع شاحنات، يجري شحنها بأكياس وصناديق، وتلفزات، ومراوح كهربائية، ودجاجات وأبقار" (ص: 95).

3- "توزعوا على كل بيت، ولا تبقوا لا على من "جرت عليه الموسى"، ولا من لم تجر عليه، من حاضت ومن تحِضْ، عدا من يَعِنُّ لكـم سَبْيَهُن.." (ص: 89).

تجسد هذه الصور واقعا رهيبا مظلما، وقد قدمت لنا عارية خالية من أية مساحيق إستعارية، وهناك صور أخرى مماثلة تخترق سياج الحكي التخييلي بعنف حارق (ص 93 مثلا).

إلى جانب هذا الملمح السردي المميز للرواية نسجل إحتكام السرد للنسق الديني حيث كَلَّلَتْه عدة آيات قرآنية (الصفحات: 16-17-28-31) وقرائن معجمية مستمدة من هذا النسق، نذكر منها ما ورد -مثلا- في الصفحة الستين: < "نعيد الجهاد في سبيل الله، إلى ما كان عليه، ونستأنف الفتوحات"، وفي الصفحة (114): "اللهم لقد لحقت الإهانة بعبادك المسلمين حدا لا ترضاه أمة>>. هذا

فضلا عن عدة أدعية، فلازمة "اللهم يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف" اكتسحت العديد من الفقرات الحكائية وتكررت في النص ما يزيد عن ثلاثين مرة.

وقد عرف الخط الزمني المؤطر للحكي عدة انكسارات وتموجات (المراوحة المستمرة بين الماضي وحاضر السرد)، بل إن البداية تتداخل بالنهاية، مما جعل النص يشكل حلقة زمنية دائرية منفتحة – في الآن ذاته – على التراث وعلى خطابات معاصرة لتخصيب المتخيل وصياغة علامات أيقونية دالة وخاصة الخطاب الصحفي(ص 116 مثلا) وخطـــاب الرسائـــل (ص 117-118-120) وعلى خطابات موازية (الشعر – النشيد). ومنفتحة، أيضا، على عدة مؤشرات مرجعية توجها الملفوظ وسجلات القول الروائي.

هكذا يجد القارئ نفسه أمام خطاب متعدد المرجعيات محتكم لحركة دائرية تقرا التاريخ كأزمنة متفاعلة في زمن واحد، يقول وطار: "وهذا متكأ ثان، سمح لي باستعمال بناء لولبي، يعطي الديمومة للحالة. فلم أضع نهاية، إنما اقترحت نهايات، واكتفيت بخاتمة هي هبوط اضطراري ومحطة لإقلاع جديد" (ص: 14).

ونشير – في السياق نفسه إلى الاشتغال الجمالي على السرد التراثي دي الحمولة المحلية المغاربية حيث "تدرك تلك الأهمية التي للسيرة الهلالية في الرواية الجزائرية من قبيل ما نعثر عليه في روايتي "نوار اللوز"، تغريبة صالح بن عامر الزوفري" لواسيني الإعرج و"الجازية والدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة [34]

فواسيني الأعرج في "نوار اللوز"[35] –مثلا–عمد إلى "استعادة شكل القصص الشعبي متخذا من السيرة الهلالية نموذجا دالا في كيفية التعامل مع التراث وسبل توظيفه في النص الروائي توظيفا يتخطى المحاكاة إلى الإضافة عبر مسعى البحث توقا الى المغايرة الشكلية للسائد من أنماط الكتابة الروائية التقليدية بنية شكل ونظام خطاب ونسق لغة"[36].

إنه يسعى– هنا– لابتكار إضافات جديدة عوض الاكتفاء بالاجترار والمعارضة. فنوار اللوز "تقيم تعالقا نصيا متعدد المستويات مع سيرة أو تغريبة بني هلال ابتداء بالعنوان ومرورا بأسماء الأعلام والإقتباسات النصية وانتهاء

بالخطاب الواصف الذي يضع كل ذلك موضع نقد ومعارضة يساهمان في توليد شكل روائي جديد ينهض على انقاض شكل السيرة القديمة[37].

"نوار اللوز" تمثلت شكل السيرة الشعبية، كما تمثلها سيرة بني هلال، توقا إلى المغايرة والإضافة مع إخضاعها لمنطق الحكي الروائي وإضفاء طابع المعاصرة عليها: "فقد أضفى صفة المعاصرة على المتن الحكائي هنا بتضمينه شواغل الراهن وأسئلته، وتجذيره مكانيا في فضاء مرجعي تمثل الجزائر مداره ومداه، في مرحلة تاريخية تمثل السبعينات وما شهدته بؤرة أحداثها من تحولات متأزمة على جميع الأصعدة. ينضاف إلى ذلك تدميره مفهوم البطولة الأسطورية التي أضفته الحكاية الشفوية المتواترة للسيرة الهلالية على شخصية أبي زيد الهلالي، حيث حوله من البطل الرمز في السيرة إلى البطل صورة الحاكم المستبد والوصولي والانتهازي..[38] لقد تجاوزت بنيات النص المرجعي وأنساقه الخطابية وشيدت عالما روائيا يعارض السيرة الهلالية ويتجاوزها نصيا في الآن ذاته. يعني هذا أن التجاور بين النص السيري والنص الروائي في هذه الرواية تم على قاعدة الإضافة والتجاوز لا الاستنساخ والتشابه.

ثم يتواصل تعامل الأعرج مع التراث "بأشكال تتعدد وتتنوع في اللاحق من نصوصه، لنجده في روايته الأخيرة "رمل الماية أو فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" يستعيد شكل الحكاية في "ألف ليلة وليلة" وعوالمها العجائبية، يحاور مكوناتها لتيجاوزها لاحقا بغية إنتاج نص جديد يجاور النص التراثي، يحاوره، قبل أن يؤسس على أنقاضه نصه الروائي الذي يكتسب سمة الحداثة[39]

إن واسيني الأعرج لم يتوخ محاكاة ونسخ النص التراثي، أي اقتفاء لغته وعوالمه واحتذاءها حذو النعل للنعل، فقد كان يسكنه هاجس التجاوز وإبداع فضاء تخييلي حديث. وقد ترسخ هذا التوجه وتبلور في رواية "رمل الماية": التي مارست حوارا خصبا مع التراث السردي العربي لتوسيع وإثراء أفق التخييل الروائي.

ونذكر هنا، أيضا، "بدر زمانه" لمبارك ربيع الذي عمد في هذا النص: "إلى التراث وتوظيف عناصر منه بغية تأهيل الخطاب الروائي العربي على صعيد الشكل من خلال استدعاء شكل الحكاية"[40]

فالخطاب ينتظم: "على أساس التقطيع والمراوحة، بين نصين حكائيين، أحدهما محتمل يميل إلى تمثيل "الواقعي في شكل سيرة بطل مركزي هو أحمد بن الحاج مهدي، والثاني ينزع إلى الخرافة والأسطورة، وهو سَيُعِيدُ السير والملاحم والحكايات الشعبية. والحكايتان تتناوبان الخطاب السردي حيث تتقابلان وتتوازيان في الآن ذاته لتشكلا مجتمعتين كلية النص[41]

هكذا يتقاطع المحكي الواقعي مع المحكي التخييلي لرصد مظاهر التخلف الاجتماعي والسياسي وتأصيل النسيج الروائي على قاعدة التراث.

وختاما لا بد من الإشارة في هذا الصدد إلى تجربة رائدة فتحت المجال للتعامل الخصب مع التراث، أي تجربة محمود المسعدي، فهو "في "حديث أبو هريرة قال.." يستعير من الحديث والخبر بوصفهما أقدم أشكال السرد التراثي قالبا تعبيريا يستهدف بلورة طريقة في السرد تقف على الضد من طرائق السرد الغربية وتسعى لتأصيل موقف معارض لتيار التغريب، ومن خلال هذا القالب يفسح المؤلف أمام اللغة الروائية لتأخذ بعدا تأمليا صوفيا وشعريا مغرقا في القدم ومعبرا في الآن ذاته عن دلالات الشعور والفكر الحديثين"[42].

وفي "السد"[43] (كتبت بين سنتي 1939 – 1940) نجد أن البطولة "تبقى من نصيب اللغة أكثر من غيرها إذ "تطالع "السد" فتعجبك منه وتبهرك هذه اللغة العربية المتينة التي تذكرك بأروع عصور العربية وأفسح أساليبها، تذكرك بلغة الاصبهاني في أغانيه ولغة التوحيدي في مقابساته، وهي مع ذلك لغة فريدة في أدبنا العربي قديمة وحديثة، هي لغة فاتح من الفاتحين في الأدب ممن تراهم جديرين بمجد تجديد نظرة الأدباء إلى شؤون الفن وأساليب البلاغة، هي لغة المسعدي"[44].

لهذه الأسباب – وغيرها – "لا يزال "السد" على اليوم يتيم دهره، نصا وحيدا غريبا كأول عهده ليس كمثله في أدبنا الحديث مغامرة"[45].

لقد كتب النص بلغة معتقة كثيفة شاعرية تكتنز إيماءات متعددة حبلى بالمعاني والمجازات البكر، وقد نوه طه حسين بلغة "السـد" وخشي أن يكون الكاتب، أحيانا، قد حملها فوق طاقتها.

المسعدي يستند في كتاباته على موروث متنوع (سند – خبر– تاريخ...الخ) وبعيد تشكيله في ضوء رؤية إبداعية خاصة لأن "السرد المسعدي يخرج عن سنن مستحدثة ليوقظ أخرى، يستعيد منها ما يشاء في انتقائية خاصة به لا تستبعد قلق العصر وتوتراته وما يفضي إليه ذلك من تحولات لغوية (أدبية) وشكلية تقرب سردياته من (تلفيقات المحاكاة) مرة وسفسطة الفلاسفة أو الاعترافات الذاتية للنفوس الحساسة مرة أخرى"[46].

ابتداء من منتصف الثمانينيات بدأت تتشكل مدرسة المسعدي في تونس عندما صدرت روايتان لفرج الحوار: "البحر والموت والجرذ"[47] (وهي باكورة إنتاجه الأدبي) و"النفير والقيامة". حيث برز مدى تأثره بالمسعدي في اللغة التراثية المشحونة بأبعاد ومعان مختلفة وفي البحث عن نص بكر بين الأشكال والأساليب.

ففي "البحر والموت والجرذ" "هذه المغامرة الروائية الطريفة جدد فرج الحوار أعجوبة المسعدي الأسلوبية بروح مبدعة"[48] وغلفها بخياله الجامح ونسق السرد المتعدد. فهو في هذه الرواية الشيقة والممتعة القاسية قريب جدا من محمود المسعدي في معالجته الأدبية. لا ينكر أثره وإعجابه به. وهو امتداد له ووريث. وهو تجاوز له في المواضيع والاهتمامات وطريقة التناول دون أن ينبث ما بينهما من النسب"[49]. والملاحظات نفسها تنطبق على رواية "النفير والقيامة" التي شكلت حدثا مهما في الحياة الأدبية التونسية.

ولم يخف فرج الحوار تأثره بأسلوب المسعدي، فقد أجاب عن السؤال الصحفي التالي : "نلاحظ أنك تخليت عن اللغة التي يستعملها الأدباء المحدثون، وعدت في شكل جديد إلى المنابع القديمة للغة العربية – فما تفسيرك لهذه العودة

الإدارية؟، بقوله: يعود ذلك بالمقام الأول إلى الإعجاب الكبير الذي أكنه لكتابات الأديب التونسي محمود المسعدي. فقد شغفت بأسلوبه الشيق البليغ منذ كنت في السابعة ثانوي. وبلغ بي هذا الإعجاب حدا كبيرا على درجة أني في امتحان البكالوريا لدورة 73 حررت مقال الإنشاء العربي حول أسلوب السد بأسلوب جهدت أن يكون شبيها بأسلوب المسعدي[50].

وقد تزامـن ظهور الـروايتين مع صدور رواية "مدينة الإعترافات والأسرار" (1985) لصلاح الدين بوجاه الذي اكد في مقدمتها تأثره بالمسعدي ومبينا جنوحه لصياغة "رواية لغوية" تنهل من روافـد شكلية عـدة "ولعـل هيكل الخبر يمثل أظهرها وإبرزها وظائفية" (ص 12) وتسعى إلى تكريس البعد التجريبي : "فلا جدوى، في زعمنا من استعارة أدوات سحيقة إن لم تنجح في أن نشي بعمق مدى فعلها التغييري الآني المعاصر" (ص 16).

إن علاقة بوجاه بالمسعدي : "لا تعدو أن تكون علاقة المستفيد المجاوز نحو آفاق يؤمن بعمق ما يميزها عن الأنماط السالفة" (ص 16).

وسيواصل بوجاه هذا النهج في اللاحق من إبداعاته خاصة في "التاج والخنجر والجسد"[51]

ولا ننس هنا تجربة هشام القروي التي تكتنز بعض بصمات المسعدي.

استنادا إلى ما سلف نسجل النزوع التراثي عند عدد وافر من الروائيين العرب الجدد وذلك بمستويات مختلفة تلتقي في المراهنة على التميز والتفرد وبناء هوية روائية عربية. لقد "حاولت الرواية الجديدة بهذا التبني لعناصر من التراث السردي، تأسيس نص جديد له نكهته الخاصة، وشكله المتميز، المشبع أساسا بأخيلة الذات العربية ورموزها المتراكمة في أشكال الإنتاج المعر التراثي الغزير والمتنوع[52]

يمكننا – بناء على ما توصلنا إليه من أحكام بخصوص هذه الروايات المغاربية المختلفة ما يلي: "يمثل التعامل مع التراث، على اختلاف مراجعه وتشكلاته، أحد مسالك التجريب الروائي التي سلكها كتاب الرواية المغاربية ذات

التعبير العربي منذ مطلع الثمانينات بحثا عن أفق حداثي في الكتابة يتجاوز المستهلك من أنماط الرواية التقليدية، التاريخي منها والواقعي، ويحد من سلطة المثاقفة الغربية على تشكلات الكتابة الأدبية في المغرب العربي، والروائية منها أساسا، يجعلها تنفتح على أفق باحث عن التميز عبر المغايرة، وعن الخصوصية عبر تجاوز السائد من طرائق التعبير المستحدثة في الغرب"[1]. وقد بدأ هذا النزوع منذ الأربعينيات مع كتابات المسعدي التي تشكل القاعدة التأسيسية لتعامل الرواية الغاربية مع التراث وإعادة الحياة للنص القديم ثم نمت وتطورت منذ الثمانينيات: "وقد جاء تعامل كتاب الرواية المغاربية مع التراث على مستويات متعددة هي: مادة الحكي (المتن) وطريقة تقديمها (الخطاب) وطريقة صياغتها (الأسلوب) ثم مقاربة كتابتها (الدلالة)[53]"

إن سبل التعامل مع التراث والاستفادة منه تختلف باختلاف التجارب، ولكنها تلتقي عند الهدف: الاشتغال على التراث كسبيل إلى التحديث الروائي وخلق هوية خاصة للرواية العربية، بذلك ينضاف هؤلاء إلى قائمة الروائيين "الجدد" الذين يسيرون في هذا الاتجاه إما كليا أو جزئيا.

الهوامش

1- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، 1992 ص:5

2- المرجع نفسه ص: 106

3- صلاح الدين بوجاه: حسبي أن أقول كلمتي وأمضي، أخبار الأدب (مصر) عدد 328 الأحد 24 أكتوبر1999 ص:1

4 - مدونة الاعترافات والأسرار - سبراس للنشر، تونس، 1985

5- المصدر نفسه ص:11

6- المصدر نفسه والصفحة نفسها

7- المصدر نفسه

8- المصدر نفسه ص: 10

9- محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، رواية الثمانينات بتونس، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس 2001 ص:293

10- بوشوشة بن جمعة: الرواية المغاربية المعاصرة توظيف التراث كتابات معاصرة بيروث العدد 29-1997/1996 ص:105

11- النخاس دار النشر للجنوب تومس1995

صبري حافظ: متاهة اللغة ومرآة الرواية الآداب، بيروت، عدد 5-6 يونيو1997 ص:1238

13- محمد منصف الوهايبي مقدمة الرواية ص:7

14- عبد الله إبراهيم: السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة، نزوى (عمان) عدد27 يوليو2001 ص:45

15- المرجع نفسه والصفحة نفسها

16- أحمد المديني: تحت شمس النص ص: 80

17- محمد المعادي: جمالية التأويل والتلقي في الخطاب الروائي والقصصي بالمغرب، مطبعة الخليج العربي، تطوان 2000 ص: 74

18- م ع: سالم حميش روائيا، جريدة الصحراء المغربية، العدد 3985 السبت 18 دجنبر 1999 ص:7

19- عبد الرحيم العلام: سيرة الكتابة، دار الثقافة 2002 ص:75

20- المرجع نفسه ص:77

21- محن الفتى زين شامة، دار الآداب بيروت 1993

22- أحمد المديني: تحت شمس النص ص:75

23- المرجع نفسه ص: 75

24- المرجع نفسه ص: 78

25- المرجع نفسه ص: 80-81

26- الحوات والقصر، روايات الهلال، العدد 462 يونيو1987

27- محمد الداهي: الموقف من التراث في الحوات والقصر وأوراق، مقدمات، الدار البيضاء العدد 14/13 صيف – خريف 1998، ص:31

28- المرجع نفسه

29- الولي الطاهر يعود إلى مقامه، منشورات الزمن، الرباط 2000

30- عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، المدارس، البيضاء 2000 ص: 96

31- المرجع نفسه والصفحة نفسها

32- المرجع نفسه ص:97

33- كلمة المؤلف ص:12

34- عبد الحميد عقار(حوار) مجلة مقدمات، البيضاء عدد13/14-1998ص:12

35- واسيني الأعرج: نوار اللوز، دار الحداثة، بيروت، 1983

36- بوشوشة بن جمعة: الرواية المغاربية المعاصرة، توظيف التراث، كتابات معاصرة عدد 29-1996/1997 ص: 101

37- عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية ص: 94

38- بوشوشة بن جمعة: مرجع مذكور ص: 94

39- المرجع نفسه ص: 100

40- المرجع نفسه ص: 103

41- المرجع نفسه ص: 103

42- عبد الحميد عقار الرواية المغاربية ص: 12

43- السد، دار الجنوب للنشر، تونس 1992

44- مقدمة الرواية ص: 154

45- توفيق بكار السد ص:7

46- محسن جاسم الموسوي: انفراط العقد المقدس، المؤسسة العربية العامة للكتاب، 1999 ص: 277

47- البحر والموت والجرذ، سلسلة عيون المعاصرة، دار الجنوب للنشر، تونس 1985

48- غلاف الرواية

49- مقدمة الرواية ص:25

50- جريدة الصباح، تونس 29 جوان1985

51- التاج والخنجر والجسد، دار سعاد الصباح، القاهرة 1992

52- عبد السلام أقلمون: النص الروائي والتراث السردي ص:214

53- بوشوشة بن جمعة الرواية المغاربية وتوظيف التراث ص:101

الرّاوية وفعالية القص العجائبي في "ليلة القدر" "للطاهر بن جلون"

أ. حسين علام

جامعة مستغانم

أ.انفلات الحكاية

يشكل الخطاب في النصوص العجائبية عمقا استراتيجيا ومقياسا يؤسس عملية السرد بشروطها ومكوناتها، فالحدث العجائبي يوجد وسط بنية السرد[1]، لذا يجب أن نشير إلى أننا سنبحث في عن تمظهرات العجائبي على مستوى الملفوظ القصصي أي (الخطاب) بحسب تحديد تودوروف. وأن اعتمادنا على طريقته- في الغالب- نابعة من كوننا أخذنا عنه طروحاته في العجيب والعجائبي واهتدينا بها. لذا يجب منهجيا البحث معه عن معادلات موضوعية لأفكاره في النص الذي نحن بصدده.

هذه الطريقة ستجنبنا الانزلاق إلى مفاهيم متشعبة في السرد. بحيث أن تراكم المناهج والدراسات البنيوية في هذا المجال بالغة التعقيد. إلى درجة أن كل ناقد يتمثل التحليل البنيوي للسرد بطريقته الخاصة. لذا سننطلق من الرواية ذاتها، باعتبار أن الكتابة الجديدة هي مغامرة الكتابة وليست حكاية لمغامرة في كتاب. فهي لا تهتم بالوقائع على أنها تمثيلية: (تحيل على الواقع). ولا تحكي مغامرة البطل في الحياة بل مغامرة القص في حدّ ذاته. فالرواية الجديدة تكتب ذاتها من خلال حكيها عن الكتابة. وهي لا تهتم بالشخصية بل تتجاوزها لتبحث في كيفية تشكلّ الحكي.

والرواية التي بين أيديها تمثل ذلك. لأننا سنلاحظ أن الرّاوية في "ليلة القدر" وهي الشخصية الرئيسية ستحكي قصتها بنفسها، انطلاقا من استحالة الحكي، ومن عجز الرواة الآخرين المفترضين داخل النص عن القيام بذلك. وسنلاحظ كيف تخرج الشخصية الرئيسة/ الراوية من الحكاية لتأخذ بَيَدِهَا زمام أمور الحكي... ليس باعتباره تخيّيلا بل لكونه ضرورة "أنطولوجية". فالراوية تعود من أزمنة غابرة بعد انتهاء المغامرة (الحكاية). لتحاول الإجابة عن سبب العجز، ومن ثمة تجيب عن السؤال المحيّر. لماذا سقط الرواة الآخرون في المحرّم؟ لماذا استعصت هذه الحكاية بالذات عليهم؟.

يمكن القول لأنهم استعاضوا بالتمثيل (Représentation) عن الحكي الخالص. أي حاولوا التأويل.. بمعنى أنهم كانوا يحكون من أجل أهداف أخرى حكاية طفل الرمال تلك التي تصف حياة لا هي بالأنثوية ولا هي بالذكورية. ولأن الجمهور المخاطب يعيش هذه الثنائيات. فإن الراوي "بوشعيب" كان يقول ما ينبغي حكايتها أبدًا لأنها قاتلة... ومخيّبة لأفق انتظار القارئ المتعود على ذلك النوع الأخلاقي الذي يستجيب لرغباته بوصفه متلقيا كوّنته ذاكرة نصية دينية أو غير دينية، مراكِمة لنصوص شعبية تلائم ما بين الواقعي والمحتمل.

ب. الديـــباجـــة

هاهي ذي الراوية بخلاف العُرف تعلن في ديباجتها أن "ما يهم هو الحقيقة" (ص 05). ونلفي صوت الراوية تَستجلبُ العطف من الوهلة الأولى لتعلن عن غرابة ما سيحكيه. هذه الديباجة مثيرة للتساؤل: لماذا جاءت في البداية بهذه الطريقة قبل أن يأذن الجمهور/ المتلقي للمرأة العجوز بالشروع في الحكي. من كان يخاطب الراوي/ المرأة في الديباجة. هل هو القارئ المحتمل الذي هو نحن الذي فتحنا الكتاب أم المتلقي الداخلي في الساحة. (Le narrataire)[2]. لابد أن الطاهر بن جلون/ المؤلف (Auteur) كان يخاطبنا نحن الذين نستلم هذا الكتاب من الورق المطبوع. لأننا سنجد ديباجة أخرى في "حالة الأمكنة" أين يصف فيها استلام الحكي من الرواة المفترضين لحكاية "طفل الرمال". لِنَرَ مع الديباجة أولا. ثم نرى علاقة الراوي/ مع الرواة المفترضيــن لحكايتها.

ج. الحكايـــة الغائبـــة

يرى تودوروف أن السارد المتجسد مناسبٌ جدًا للعجائبي. فهل يمكن معاينة ذلك في الرواية؟.

إن الراوية/ المرأة هي المحور الذي تتمفصل حوله كل أجزاء الحكي: إنها "الراوي العارف بكل شيء"، فهي التي تخلق هذا العالم المتخيّل وهي التي تقص مغامرتها في الوجود/ الرواية. بعدما عانتْ كثيرا من أجل استحقاق أهلية الحكي.

يقول ميشال فوكو "نعلم جيّدًا أن ليس لنا الحق في قول كل شيء، في أيّة ما مناسبة. وأن أي شخص لا يستطيع أن يتحدث كيف ما اتفق. في نهاية المطاف ثمة قدسية الموضوع وطقوس المقام وحق الأفضلية أو حق التفرّد الذي يتمتع به الشخص المتحدث"[3]. إن الراوية هنا طرف في لعبة السرد الذي يتخلّق من اللحظة الأولى التي فتحنا فيها دفتى الكتاب. وهانحن أمام الخاصية الرئيسة

في تكون العجائبي في الرواية وهي الراوي المتجسد. لذا سنبحث عن تمظهراته فيها.

د. الراوي العجائبي

لنبدأ من حيث بدأت الرواية من "الديباجة". لأنها العتبة ولأننا يجب أن نبدأ وأصعب ما في الحكي بداياتـــه *"فعنـــد العديد منا رغبة في أن لا تكون هناك بدايـــة، وأن يجدوا أنفسهم من الوهلة الأولى على الجانب الآخر من الخطاب. في وضع خارجي، يتجنّبون معه ما هو متفرد ومرعب"*[4]. فالسرد يحتاج إلى الإعلان عن نفسه بصيغة من الصيغ التي تكون بالنسبة للحكاية كالإطار بالنسبة للوحة[5]. فالطقس البلاغي ضروري في الافتتاحية لموضَعة النص ولتوضيح هوية الراوية لأنها معيار للتلقي. بحسب طقوس وأعراف الحكاية. فالقارئ يعيد كتابة النص في مخياله ولا تفعل الراوية سوى أن تحثه على ذلك. بحيث تخاطب فيه معيارًا للتلقي يعرفه جيّدًا. أي ذاكرة من النصوص شكلت مخياله. وفي هذا النص تحاول الراوية منذ البداية خلخلة هذا الموروث وذلك بخدش الدلالات عن طريق عنف الحكي. وبالتحفير على المشاركة والفعل. وعلى الرّغم من أن الراوية تقتحم علينا الافتتاحية بالإعلان "أن ما يهم هو الحقيقة" مخالفة منذ البداية تدبيج الرواة القدامى عندما يبدؤون ممهدين بفقرات فيها كثير من التعميم والتقديم بالوصف أو التعليق. إن هذا الإعلان مخالف للعرف القصصي الشعبي الذي يبدأ بالبسملة أو الحمدلة للتلاؤم مع المخيال الذي يخاطبه. ولكسب التعاطف ومن ثمة الإنصات بالترغيب في الحكي.. هنا تبدأ الراوية باجتياز العتبة ولاستدراج المتلقي تؤكد على أن ما يقال سيكون حقيقيا، وانطلاقا من الحقيقي يمكن الوصول إلى المحتمل.

إن الراوية تعبر عن رغبة في القول "سأتكلم.. سأدلي بالكلمات ... بكل ما لم يقل.. كل ما كتمته وأخفيته" (ص 05). فتحرّر الراوية وخلاصها لا يكون إلاّ

بإفضاء السرّ المكنون في الحكاية، سيكون خلاصا من محنة الهامش والظلام. ولا تبدأ الراوية الحكاية إلاّ بعد الاستحقاق الذي أعطاه إيّاه الزمن. "عندما صرت عجوزا صارت لدي السكينة لكي أعيش... سأتكلم" (ص 05). لقد حفرت أجزاء الحكاية على جسدها ما أصبح شاهدا على ذلك الاستحقاق بعد طول عَنت. فأصبح ذاكرة وقد "*تعثر على الجسد آثار الحوادث الماضية لأن الرغبات والإخفاقات منه تتولد وفيه تتعقد عراها ثم تختفي بغتة. بل فيه تتحلّ في صراع وتتلاشى بعد ذلك في أثر بعضها. ذلك أن الجسد ساحة لتسجيل الحوادث. وهو ينقشه التاريخ ويخرّبه التاريخ*"[6] تاريخ الفرد والجماعة.

تنبه الراوية، إذن، القارئ/ المستمع إلى الثمن الذي ندفعه بأجسادنا لكي نستطيع. "إن تجاعيدي جميلة وكثيرة. فما بدا منها على الجبين هي آثار ومحن الحقيقة" (ص 05). إن إعلان الراوية بأن حكايتها غريبة هو استدراج للمستمع/ القارئ لشد انتباهه "قصتي ليست عظيمة ولا تراجيدية هي ببساطة غريبة" (ص 05). وتعلن أن ما تدلي به يشبه الحقيقة. فهو لا يريدهـــا بل يريد الوهم ويريد أن يشارك في احتمالية ما ينشأ عبر الحكي.

وبما أن هذه الحكاية ليست سردا فحسب، فهي ما وراء الحكاية. إنها الموت.. لأن من جازف بسردها أصيب باللّعنة. لعنة الطابو والمحرّم. فهي خطيرة إذ تخلخل الرؤية المتجانسة للتلقي. إن "الذين جازفوا بالاطلاع على حكاية طفل الرمال والريح...أصيبوا بفقدان الذاكرة وأشرف آخرون على الهلاك" (ص06).

تمعن الراوية في هذه العتبة في إعداد جمهورها عبر الطقس الافتتاحي لكي يستقبل الدهشة ويأتلف معها ولكي يدخل معها في متعة الدوران في المتاهة والخوف أيضا من أجل الخلاص من ربقة السجن. تريد الراوية الخلاص من سجن الحكاية لكي تقول نفسها فالحياة داخل الحكاية مرعبة لأنها سجن أيضا

ينضاف إلى مجموعة السجون التي دخلتها. وبالتالي تكون الرغبة في الخلاص متعددة وليست واحدة. وقولُ الحقيقةِ محاولة للعودة إلى التوازن والانسجام مع الذات.. مع البراءة المفقودة. فهناك أحكام مسبقة تراكمت عند الجمهور عن حكاية "طفل الرمال" زادت في "الكذب" الذي هو عكس الحقيقة، حقيقة الحكاية. لذا جاءت الراويـــة/الشخصية الرئيسية كي تصحح الوقائع وتفشي السرّ الذي ليس إلا الحكاية ذاتها. تلك التي كانت مصونة "تحت حجر أسود في دار عالية الجدران، داخل درب مغلق بسبعة أبواب" (ص 06). إن العدد سبعة يثير الاستغراب هنا لأنه عدد سحري، له عمل مركزي في المخيلة العربية. فهو مرتبط بالسر وبالمستغلق على الفهم. بعدد السماوات وعدد الأراضي.. عدد الحظ واللعنة فهو يتكرر ويتواتر في "ألف ليلة وليلة" وهو شبه لازمة في الحكايات الشعبية وفي الإيذاء بالسحر كما في التخلص منه.

هـــ. الحكايـــة الممكنـــة

لأي حكي بداية، وفي ليلة القدر لا تكتشف البداية الحقيقية إلا في مقطع "حالة الأمكنة" وهي توطئه للحيز الذي ستوضع فيه الروايـــة. البدايـــة الفعليـــة للحكي هي هنـــا من لحظة وضع الحكاية في المكان/ ساحة مراكش. أي من اللحظـــة الذي يختفي فيها الراوي المفترض لحكاية طفل الرمال. لقد ترك المكان "نهض جامعًا مخطوطه الأصفر المغسول بالقمر، ومن غير التفات، غاص في الحشد" (ص 07). لأن الجمهور لم يعد يثق به. وبدأ يكره الصمت. ويجب أن تضجّ الحكاية بالحياة. لكن "بوشعيب" لم يستطع أن يتخلص من سلطانها، لقد كانت أكبر منه، ومن قدرته.

سنلاحظ أن "بوشعيب" "كائن عجائبي" من خلال ملفوظ الرواية (énoncé) أي من خلال الصفات التي يحمل، فهو:

– رجل فاقد للذاكرة يعيش الوهمَ والخيالَ.

- "مشقوق الشفتين من العطش" (الشفتان التامتان هما شفتي المتواصل دون عناء).
- صلب اليدين.
- "مبحوح الصوت كأن عاصفة من الرمال والحصى البلوري هبت على حنجرته" / أي مشوّش التواصل "كأنه يتحدث إلى شخص مجهول".
- "يغمغم بجمل غير مفهومة".
- "يحشو كلامه بكلمات لغة مجهولة"
- "كان لسانه يتقلب ثم ينعقد" (ص 07).

هذا الراوي أشبـــه بالكائن فوق الطبيعي القادم من زمن بعيد. كائن خرافي، ليس ما يقوله خرافي فقط بل شكله. هذا الرجل الخرافة[7] يفقد جمهوره الذي يحيي به، إذ ليس هناك رَاوِ دون جمهور. فانقطاع عملية التواصل بانعدام أحد طرفي الخطاب يؤدي إلى موت الخطاب، وإلى عدميته وما دمنا لا نحيا إلاّ في اللغة ولا نحيا إلاّ بها، فإن الراوي ليس إلاّ حكاية: فهو بها وفيها. يقول تودوروف *"ليس الإنسان إلاّ حكاية وعندما لا تصبح ضرورية يمكن أن يموت، إذ الـــراوي هو الذي يقتلـــه لأنه لم تعد له وظيفـــة"*[8].

والقاتل هنا هي الراوية الحقيقية التي تستلم الحكي فيما بعد. إذ تقتل الراوي المفترض لحكايتها، بعدما لم تعد له وظيفة. سنرى كيف؟.

إن أسوأ ما يمكن أن لأي راوٍ ولحكايته هو أن لا يكون لها جمهور يرغب في سماعها. فالعلاقة بين الراوي والمتلقي، علاقة رغبة وخلاص. الكلّ راغب في تبادل لعبة الوهم. والكلّ خلاصٌ للآخر. لكن بوشعيب الذي "غلب عليه الأسى" وتحول ضمير الحكاية إلى "كيس من الأحجار سيحمله حتى القبـــر" (ص 08)، لا يجازف بمحاول حكاية قصة "طفل الرمال" التي أصيب المطلعون

عليها باللعنة و"لاَقَوا بعض المتاعب فبعضهم أصيب بفقدان الذاكرة (مثل بوشعيب) وأشرف آخرون على الهلاك".

إن الشرط الأساسي للحكاية هو انتقال واجتياز العتبة[9]. فالحكي يســاوي الحياة، وغيابه يساوي الموت[10] والكتاب الذي لا يسرد أية حكاية يَقتُل[11] .فلنتذكر حكاية الحكيم "دوبان" مع الملك الذي قتله لما ذنب بعد أن خدمه خدمة جليلة. ولما أدرك الحكيم أن مصيره القتل لا محالة أوصى الملك قبل موته أن يتصفح كتابا نادرا تركه له وأن يشعل البخور فيكلّمه رأسه المقطوع ولما كلّمه الرأس حقا، كان يأمره أن يستمر في تصفح الكتاب الذي يصعب فتحه وليس في أوراقه أيّ شيء مرقوم. وكان الملك كلّما رغب في التصفح لعق إصبعه بلسانه والكتاب مسموم، ليس فيه شيء، أوراقه بيضاء، ليس فيه أيّة حكاية أو نادرة. ولم يفطن الملك حتى سرى السم في جسده... لذا فانعدام الحكاية يعني الموت[12].

- **انبعاث الراوية من الحكاية**

تخرج الشخصية الرئيسية/ الراوية من حكايتها وتبحث عن راويها، وهاهي تلتقيه في سوق مراكش وعندما يتعرّف الراوي "بوشعيب" على بطلة حكايته المستعصية عليه يصاب بالذعر "التقت نظراتنا، كانت عينــاه تلمعان، بذلك الذكاء الذي يثيره الخوف. كانت نظرة مذعورة، مملوكة بما لا يحدّد... لقد تعرّف فيّ على شبح فترة منكوبة"(ص 08). إن ما يعانيه الراوي المفترض للحكاية، لا تعرفه إلاّ الشخصية الرئيسية. "وماذا عساي أن أقول لكي أعبر له عن محبّتي؟ أية حركة كان عليّ أن أقوم بها دون أفضح السرّ الذي كان يصونه وكنت تجسيدًا له؟" (ص 08) إنّها "مخلوقته المتمردة، المتعذرة على الإمساك" والسّبب هو أن "الحمق كان قد أحدث ثقوبًــا فــي ذاكرتــه. الحمــق أو التضليل" (ص 08).

كانت الشخصية الرئيسية مصمّمة على لقاء راويها لكنّه قد أصيب بكلّ أنواع العطب، لذا كان من الواجب عليها أن تأخذ مكانه. لأن موتها سيكونه بانسحابه/ موته. ورغبةً منها في استمرار حكايتها تركت الراوي ينسحب بعد أن دمّره الحُمق. فهي لعبة إذن يكون الموت فيها دائما بالمرصاد.

الحيـــــاة = الحـــكي.

المـــوت = لاحـــكي[13].

وقبل أن تستلم الراوية حكايتها خشية من مصير بوشعيب المنسحب، فإنّها تبحث في الساحة عن رواة آخرين مفترضين، لتطلب منهم التعرّف عليها. لكنّهم يخشون الحكاية. وبعد لقاء بوشعيب المنسحب تعود المرأة/ الراوية إلى ساحة الحكي (السوق) التي بدأت تمتلأ. يأتي الباعة أولا ثم الكتبيون، وأخيرا الرواة.

- **الرّاوي دون جمهور**

لا تبحث المرأة/ الراوية إلاّ عمن يستلم حكايتها وتبدأ بهذا الراوي الذي لا ينتظر جمهوره ويخاطب حلقةً دائرية موهومة ليس له فيها من مستمع سوى الشخصية الرئيسية التي تنتظر حكايتها ممكنة. "كنت زبونته الوحيدة" (ص 10). لقد أدرك الراوي المفترض بالحدس أنّ هذه المرأة تصون سرّا (الحكايـــة) ولا ينبغي مضايقتها. فيقرّر أن ينسحب ليغلق حلقته الموهومة "أيتها الصديقة، رافقتك السلامة ودعيني أغلق حلقتي" (ص 10). وهنا أيضا ينعدم التواصل في خطاب عناصره الأساسية ناقصة.

المرسل ← الرسالة / وانعدام المرسل إليه. لذا يسقط من الترشح لرواية حكايتهـــا.

- **صاحب الصندوق**

في الحكاية صندوقٌ عجيبٌ يُخرج منه أحد الشباب حياة البشر انطلاقا من آثارهم. فينشأ تخييل انطلاقا من ذاكرة الأشياء التي ترتبط بالإنسان. وفي

الصندوق حيوات غائبة يحييها الشاب عبر اللّغة. ولا يعتمد سوى على طاقة التخيّيل التي تركِبُ من التفاصيل الصغيرة الحياةَ كلّها. وبالتالي فإن العملية التي يقوم بها الشاب أشبه بعمل الراوي ذلك الذي يختلق الحكايات من الـــتفاصيل الـــيومية. ليعطيها وجودًا مستقلا، فالأشياء مرتبطة بالكلمات. الدال مرتبط بمدلوله وعندما يخرج الدال إلى العيان يكتسب بالإيحاء طاقة الخلق فقد مرّ بنا أن للكلمات طاقةً سحرية فالشاب يقرأ الصندوق/ الكتاب "بهدف إعادة تركيب حياة، ماض، حقبة" (ص: 10) وقد شبّه الصندوق بالدار" *إن هذا الصندوق دار*". يستخرج منه أشياء ويبحث في الغائب فيها عن معنى. هناك غائب ما دائما يحرك طاقة الخيـــال. "الصنـــدوق دارٌ أوَتْ حيوات عديدة" (ص: 11).

الأشيـــاء	الحكايـــة الغائبـــة / الحيـــاة
العصـــا	لا يمكن أن تكون شاهدة على الزمن، لا عمر لها. متحدرة من غريق
الساعـــة	دليل للشيوخ والعمي. ثقيلة لا غموض فيها. ترى هل كانت في حوزة تاجر أم غازٍ أم عالم؟
أحذيـــة	إنجليزية، قادت صاحبها إلى أمكنة لا وحل فيها.
صنبـــور	آت من دار فخمة.
	إنها صورة عائلية. لازار: 1922. الأب. أو ربما الجد. هو الواقف في الوسط. سترتـــه طويلـــة أنيقـــة. المرأة ممحوة إلى حد بعيد. لا نراها جيدا. طفل صغير. كلب بجواره. مرهق. ثمة امرأة شابة واقفـــة متنحية بعض الشيء جميلـــة. عاشقة. تفكر في حبيبها. إنه غائب في فرنسا في جزر الأنتيل. يقطنون "بكليز"، والأب مراقب مدني في الإدارة الاستعمارية.* يتردد على الكلاوي بلاشا الشهير. إن هذا بادٍ على وجهه.
مسبَحةٌ من مرجان...	كانت في حوزة أحد الأئمة. أو ربما كانت امرأة تتقـــلدها (ص: 11)

يقول الشاب "أحبّ تخيّل هذه القصة بين المرأة الشابة وعشيقها". لذا فإنه يمكن أن يكون مرشّحا ليكون راوٍ لحكاية تبحث عن الخروج من القمقم.

وتلقي إليه الشخصية الرئيسية هنا خاتما كي يطلق الحكاية الغائبة منه. "تفحصه الراوي ثم أعاده إليّ" لقد فزع وقال "إنني قرأت فيه شيئا أفضّل جهله". "هذا خاتم ثمين معبأ، ومثقل بذكريات وأسفار... هل سُقي بمصيبةٍ ما؟" "من الأفضل أن تمضي لحال سبيلك". فالراوي المرشح يفشل هو أيضا، لأنّه تعوزه الجرأة. لذا ينسحب ويتركها.

- **المرأة والجرأة على الحكي**

هاهي ذي المرأة السافرة التي تقتحم ساحة الحكي المخصّصة للرجال وتخرق الطابو متمنطقة بالأحاديث والآيات، وتحكي عن نفسها وترى في ذلك غاية الجرأة لامتلاك الحرية والخلاص. فهي تصطدم بمقاومة رجالٍ لم يتعودوا على أن المرأة الشابة تجرأ بفضاضة على القول. فالساحة مخصّصة للرجال وبعض المتسولات العجائز. ولأن الحكي يحتاج إلى الألم والمعاناة لاستحقاق هذا الدور فإن هذه الفتاة لا يمكن أن تستلم الحكاية. إلاّ أن جرأتها تثير في الراوي/ المرأة رغبة اختراق المتعار ف عليه. اختراق قواعد الحكي وذلك عندما تواجه بعض التعليقات، وبصوت مرتفع مثيرة اندهاش المتلقي الذي تعود على نمط واحد معين من الرواة. "نظرت إليّ منذهلة ثم قالت لي: من أين جئت أنت التي لا تقولين شيئا؟"(ص 13).. لم تنتظر منها الجواب واختفت. تركتها أمام مصير حكايتها تقلبها بين يديها وهي تقول في نفسها:" وددت لو حكيت لها قصة حياتي. كانت ستجعل منها كتابا تتجول به. أتخيلها جيدا وهي تفتح أبواب قصتي واحدًا واحدًا محتفظة لنفسها بالسر الأخير" (ص: 14).

و. تحقق الحكاية

بعد أن استحال الحكي بالنسبة للرواة الآخرين، تستلم الشخصية الرئيسية مصيرها. وهنا تفتح ديباحةً أخرى. حينما رغب الجمهور في أن يسمعها منها. لقد تم الأمر بعد الغياب والغفوة. تـمّ ذلك في لحظة التردد أيضا التي شعرت بها الرّاوية عندما واجهت جمهور المستمعين. في تلك اللحظة انبجس الحكي باعتباره حكيا "عجائبيا" يُدخل الراوي والمتلقى/ المستمع في الدهشة والانبهار: "كنت قد غفوت في الشمس فأيقظتني ريحٌ باردة محمّلة بالغبار. تساءلت إذا كنت حلمت بتلك المرأة الشابة أم أنّني رأيتها حقّا" (ص 14). إن هذه اللّحظة هي لحظة التمفصل بين الواقعي والخيالي. بين الحكاية الغائبة والحكاية التي ستحضر، إنها لحظة التردّد. ويظهر ذلك جليا في عبارة "تساءلت إن كنت حلمت بتلك المرأة".

والغريب فعلا هو ذلك التواطؤ الصامت بين جمهور راغب في سماع حكاية وبين الراوية التي وجدت نفسها مورطة في حكي لابد منه. وبالتالي فإنها تُعيد طقس الافتتاحية "أيها الأصدقاء لقد طال الليل خلف جفوني.... إنّني هنا منذ البارحة مدفوعةً بالرّيح، واعيةً بوصولي إلى الباب الأخير" (ص 14). إن هذه الديباجة الثانية ليست من أجل القارئ الذي هو نحن. بل من أجل الجمهور المستمع داخل القصة. والتواطؤ هنا ليس سوى رغبة، لأنه "*إذا لم يبد المتلقي أي رغبة في الاستماع، فإن السرد يصبح بلا معنى، وبلا حدود. الـراوي يحرص إذن أن يكون مُلبيـا لدعوة صـادرة عن المتلقي وبدون هذه الدعوة يصير طفيليا لا يصغ إليه ولا يأبه لـه*"[14]. ليس فقط علاقة الرغبة المتبادلة هي الحافر على الحكي بل خشيةُ الموت، باعتبار أن الراوية/ المرأة في مركز ضعف، ستحكي بضمير "الأنا" وهي بذلك تغامر وتضع نفسها في ورطة وعندما لا يكون من السرد بُدٌّ. إن الحكي يصبح الوسيلة الوحيدة للخروج من هذا الموقف. فالسرد "*وليد توتر بين قويّ وضعيف، فحين يشدّ القوي بخناق الضعيف فلا يجد*

هذا الأخير خلاصه إلا بسرد حكايته أو حكاية أشخاص آخرين. الحكاية مرادفة للتوسل والرّجاء، إنّها القربانُ الذي يُذبح لتهدئة غضب الشخص المتسلط وتقريبه من الشخص الذي يوجد تحت رحمته بحيث تصير العلاقة بينهما، ليس بالضبط علاقة مساواة بل علاقـــة تفاهم وتبادل. بهذا المعنى تتحول عملية السرد إلى عملية تعاقد (ضمني أو علني) بين راو ومستمع"[15]. وحتى يَشدّ هذا الراوي بخناق المستمع ويجعله يبتلع الأحداث دون روية، ويُؤَذي ثمن اللذة عليه أن يبحث عن قواعد السرد.

والحقيقة أن الراوي والمتلقي يجهلان هذه القواعد ولا يعرفانها إلا بصفة غامضة لا تتعدى الإحساس المبهم. إذ على الراوي أن يستعمل كل إمكانات السرد القائمة والمحتملة ليجعل المتلقي يرتمي خلف الوهم. وهو ملزم باحترام معتقدات المستمع، موجّها سرده بحسب متطلباتها. لذا كانت الافتتاحية ترغيبًا واستدراجًا حتى تكتمل اللعبة السردية. من هنا يجب اللّعب على صدق الحكاية الذي تبرّره الراوية بأنها وصلت في اللحظة التي سقط الراوي المكلف بحكايتها في إحدى الفتحات ضحية عمائه الخاص.

يمكن القول أيضا أن ضرورة السرد نتجت عن رغبةٍ في إحداث توازن مفقود" *لأن أحد الطرفين ينتظر من الآخر شيئا. المستمع ينتظر من الراوي حكاية شيّقة والراوي ينتظر من المستمع العفو عنه أو بصفة عامة أن ينقله من حالة سيئة إلى حالة* محمودة"[16]. لهذا فالراوية / المرأة تنخرط دون تردّد في تلك الحكاية وتبدأ بفتح بعض الأبواب فيها فالمجتمع (المستمع) قد أقصاها ووظيفة السرد "*هي أن يكون صلة وصل بين شخصين (هنا الفرد والمجتمع) اتسعت الهوة بينهما إلى حد أن إحداهما يكون على شفا حفرة من القتل (الإقصاء) ومن طبيعة السرد إعادة التوازن لعلاقة مختلة*"[17]. من البديهي أن انعدام التوازن هنا يتمثل في اقتحام المرأة الساحة المخصصة للرجال. هذا التجرؤ الذي يستحق

العقاب. وبدلا منه فإن المرأة تحكي حكاية. إن للسرد سلطة مدهشة لا تقاوم فكلما تقدم كلما يهدأ المستمع وانفرجت أسارير وجهه المكفهرّة. أي يسقط في الفخ الذي نصبه له الراوي. إن هذا الأخير لا مفر له من الكلام والمستمع لا مفرّ له من تنفيذ رغبة الراوي[18] عندما يستكمل الحكاية وهي هنا طلب العفو والاستحقاق. "ستنفتح بعض الأبواب

ولربما بدون ترتيب لكن ما سأطلبه منكم هو أن تتبعوني ولا تفقدوا صبركم" (ص 15). فالخطاب الشفوي يرّغِبُ ويُخفي، يَمْنحُ ويمنَعُ ويجعل لذتّه في المخاتلة، في التعلق بشفاه الراوي الذي يدخل غابة الكلمات/ الرموز، رموز الحكاية ويفتح الأبواب واحدا واحدا...

- **استـــلام الحـــكي**

عندما تستلم البطلة، الرّاوية الحكي بوصفه وظيفة سردية،، تبدأ الحكاية في التخلّق. وتبدأ في عرض أحداث حكايتها فتعرض من خلالها رؤيتها للعالم الذي عاشته وبالتالي تبدأ الحكاية العجائبية هنا، عندما ينسحب الرواة الآخرون. وتأخذ مصيرها بيدها. وحتى نتعرف على سيرورة السرد. سنتتبع مسارين في الحديث عن الحكي العجائبي في النص:

أ. مستوى صفات الراوي: أي ما يميزه باعتباره شخصية.

ب. مستوى علاقاتـــه مع الشخصيـــات الأخـــرى.

سنلاحظ أن المستوى الأول يكون لفظيا أي أن الراوي سيفصح، من خلال الخطاب، عمّا يميّزه بوصفه شخصية، تأخذ في نظر الباحث بعدا عجائبيا، وذلك انطلاقا من أنه ليس للشخصية في العالم الروائي وجود واقعي، بقدر ما هي مفهوم تخيّيلي تشير إليه التعابير المستعملة في الرواية للدلالة على الشخص الواقعي في الكينونة المحسوسة. هكذا فإنها تتجسد على الورق وتتخذ شكل لغة ودوال. ثم إن الأقوال والأفعال والصفات الخارجية والداخلية والأحوال الدالة

عليها هي علامات تخّيل إلى مفهوم الشخصية[19]. فهي من ورق، تصنعها اللّغة ولا حياة لها خارجها يقول باختين: " *ليس خطاب المتكلم في الرواية مجرد خطاب منقول أو معادٍ إنتاجُه، بل هو الذات مشخصة بطريقة فنية... مشخصة بواسطة الخطاب نفسه*"[20]. فوحده يُجلي سمات الشخصية. وما اللّوحة أو الرواية سوى وصفٌ للطبائع. فكل سرد وصفٌ لها[21]. لذا سنتتبع تشكّلها لغويا. بمعنى ما يُمَظْهِرُها باعتبارها شخصية عجائبية في حركتها داخل الملفوظ القصصي.

تُموقع الراوية حكايتها في الزمن انطلاقا من ليلة القدر. وهي هنا إحالة تناصية مهمّة بحيث أنها "الليلة التي تكتب فيها أقدار الكائنات" (ص 17) ليلة السابع والعشرين من رمضان تحيل إلى ذاكرة نصية قرآنية، لكن ليست العالمة منها بل الشعبية وبالتالي فالتصورات التي تنتج عن هذه الليلة وليدةُ المخيال الشعبي. إنها الليلة المقدسة بالنسبة له، لكنّها أيضا الليلة التي تنطلق فيها الشياطين من الأصفاد وسنعتبر الشخصية الرئيسية هنا كائنا "ما فوق طبيعي" انطلاقا منها هذه الليلة. لأنها كائــن خنثوي لا هي بالمرأة ولا هي بالرجل (HERMAPHRODITE) وبالتالي شيطاني مركّب مرعب ومثير للدهشة.لقد كانت نتيجة وهم الأبِ المسكون بهاجس الذكورة "لقد انوَجدتِ بادئ الأمر في ذهني وبعد ذلك بمجيئك إلى العالم. غادرت بطن أمك دون أن تغادري ذهني (ص19). وهي ناتجة عن الكذب والجنون واللعنة" لقد حلّ بالعائلة نوع من اللعنة"(ص19). قرّر الأب أن يخلق مسخاً في ذهنه وأوجده فعلا. وصدّق وهمه وجعله حقيقة تتحرك أمامه وهاهو في مقطع "ليلة القدر" على فراش الموت لا يزال يخاطب ابنته على أنها ذكر "كُنْتُ أتخيّلكِ كبيرًا وجميلا" (ص 19). "كُنْتِ تَكْبُرين في لبَاسِك النوراني أميرًا صغيرًا طِفلا دون تلك الطفولة البئيســـــة" (ص 20). هنا نشهد العجائبي متجليا على مستوى اللغة، ويتوضح ذلك في التنافر الذي يشعر به القارئ بين المتعارف عليه في سياقات وصياغات اللغة

وبين هذه الرجرجة الحاصلة هنا بين ما هو مذكر وما هو مؤنث. إنّنا نعاين هذه التنافرات العجائبية التي *"تتسرب وتقلب رأسا على عقب أشكالا كثيرة. الفضاء. الزمن. وكلّ تلك التعارضات التي يحي بها المنطق: الموت والحياة الحي والجامد. الشيء وظلّه. الرجل والمرأة السبب والنتيجة*"[22] .هذا القلب نلاحظه في عبارات الأب "لكن في العمق وفي ليالي عزلتي. كنت مجابها بصورة المسخ التي لا تطاق"(ص20). منذ هذه الليلة التي حررّ الأب ابنته بالاعتراف لها بأنوثتها وبأنها امرأة " لقد اعتقني مثلما كان يتم إعتاق العبيد في السابق" (ص19). وانطلاقا من هذا الوضع يمكن مقاربة الشخصية الرئيسية على أنها كائن "فوق طبيعي". "أرى وجهك مكلّلا بهالة نورٍ خارقٍ. لقد وُلدت في هذه الليلة السابعة والعشرين... أنت امرأة..." (ص23).

إن هذا يذكرنا بانطلاق المُسوخ والشياطين من عقال الأسر. من الغيب إلى الواقع ومن الممكن إلى التحقق لقد خرج "المسخ" من القُمْقم الذي سجنه فيه الأب. فهي وضعية انطلاق وخروج إذن. وفي ليلة الغفران هذه والخلاص هذه يكثر الأب من الحديث عن الملائكة والأطفال بغرض التطهر. نلفي هنا القاعدة السردية التي ترى في الحكي والاعتراف مواجهةٌ للمصير ورغبة في الانفلات من ربقة الحكاية. فباعتراف الأب أمام "المسخ" الذي خلقه في ذهنه ثم إنوجد في الواقع– واقع الحكاية– ينجو من العقاب: "أودّ أن أرحل نظيفا. مغسولا من كل هذا العار الذي حملته بداخلي طوال شطر كبير من حياتي" (ص25).

بعد ليلة الاعتراف تلك تبدأ الشخصية الرئيسية في سلسلة من التحولات من كائن إلى آخر بحثا عن الحقيقي فيها وخروجًا من التنكّر إلى امرأة حقيقية. لم يكن ذلك سهلا "كُنْتُ أحسّ أنه يلزمني وقت طويل لأنسلخ من عشرين عامًا من خيال الظلّ"(ص 41). وهاهي تعترف بنفسها أنها "مسخ" لأنها فكرت في القتل "كُنْتُ سأنسب هذا الإثم للمسخ الذي كنته" (ص 41). إنّ في لغتها عباراتٌ

كثيرة تدلّ على تلك التحوّلات وتلك الصفات العجائبية "انتزعت بحنق ذلك التنكر" (ص 44). "الروح عارية، بيضاء بكرُ الجسد جديد بالرغم من الكلام القديم"(ص 45). "وهبتُ جسدي للدّغل" (ص 48).

نلاحظ لعبة الجسد في تحولاتها. مثلما تتحول الكائنات الخارقة وتتغيّر، نتخلص من قشرتها الخارجية ومثال ذلك الفراشة التي خلقت كائنا صغيرًا بشعًا وعبر سلسلة من التحولات تصير تتحول كائنا جميلا أصله ذلك المخلوق الصغير المقرف. "لقد كان يلزم... منحُ ما يكفي من الوقت للجسد حتى يتحول والذكريات حتى تنطفئ نهائيا"(ص 70). "اقتلعت الجذور والأقنعة أنا تيه" (ص63). سنرى أن هذه الخاصية هي التي تبنى عليها كل فصول الرواية. أما عن دلالاتها فإننا سنتركها للفصل الأخير.

إن الراوية تقوم بلعبة لفظية. تلك التي تَنسِبُها عن طريق الاستعارَات والكنايات إلى كائن خارق وإذا ما تتبعنا المسار السردي للرواية، نلاحظ فعلا هذه التحولات الناتجة عن رغبة الشخصيات الأخرى أيضا في التخلص من المصير نفسه. ما هو سرّ ذلك التحول؟. إنها الرّغبة. لقد تدخل كائن فوق طبيعي آخر في هذه العملية وهو الفارس الذي اختطفها يوم الدفن. (يدخل في مشهد سنحلّله منفصلا عندما نعرض لعلاقات الشخصيات) ذلك الاختطاف أدخلها إلى تلك القرية الحلم، التي يمكن أن نعتبرها عودة إلى الحالة الرحمية بغرض الولادة من جديد. في تلك القرية يبدأ التحول الأول "قبل أن أصل إلى هذه المدينة. حظيت بامتياز الاستحمام في عين ذات فضائل استثنائية... لقد غسل ماء تلك العين جسدي ونفسي" (ص 80).

علينا ونحن نتحدث عن خاصية التحول أن نشير إلى أن تودوروف كان قد أبان في معرض حديثه عن مظاهر العجائبي أن عنصر التحولات يدخل في موضوعاته. وأنّه ذلك العبورُ من الروحي إلى الجسدي والعكس. فالرواية تنتقل

من شكل العماء الخالص للجسد إلى تفتحه عبر تجربةِ استبطان الذات. وذلك بالتخلي عن الذكريات وعمّا يربطها بالمسخ الذي كانَتــهُ. يلاحظ تودوروف أن مبدأ التحول هو "*تحطيم (مما يعني تنوير) الفاصل القائم بين المادة والروح*"[23]. بفضل العجائبي فــ "*إن العبور من الروح إلى المادة أضحى ممكنا*"[24]. والرابط بين الفكرة والإدراك الحسي لا يكون متوفرا إلا عبر الجسد. وهذه الفكرة سنطورها في المظهر الدلالي.

لنَعُد إلى الشخصية فنتبع مسار لغتها بوصفها كائنا عجائبيا متحولا. لن يكتمل هذا البحث والاستقصاء إلا إذا ما أدرجناها في علاقتها مع الشخصيات الأخرى المكونة لعالم الرواية. لذا سنتدرّج في المبحث القادم من الحديث عنها إلى الحديث عن الأخرى التي تساكنها متن الحكاية. لأن التدرج ضروري حتى نتخلص في قراءتنا من سلطة الراوية التي تأخذ بخناق الشخصيات الأخرى، فهي لا تتكلم إلا نادرا باسمها. بل هي من ينوب عنها لذا سنتحدث انطلاقا من رؤيتها لها وفي علاقتها معها. ثم في استقلالها عنها. هذا الاستقلال الذي يسعى الباحث إلى ترتيبه من أجل هدف منهجي محدد هو اكتشاف عجائبيتها.

الهوامش

---

1 - أنظر: شعيب حليفي، مكونات السرد الفنتاستيكي، مجلة فصول المجلد الثاني عشر، العدد الأول. ربيع 1993 ص65.

2 – للتفريق بين هذه المصطلحات ينظر: J.P. Goldenstein. Pour lire. Le roman, ed duculot. Paris. 1989. page :28- 29

3– ميشال فوكو. نظام الخطاب. جينيالوجيا المعرفة،ت. أحمد السطاتي وعبد السلام بن عبد العالي. دار توبقال. الدار البيضاء. المغرب. ط1. 1988 ص:07.

4– المرجع نفسه ص:05.

5 – ينظرعبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل. دراسة في السرد العربي/ دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988، ص: 33.

6– ميشال فوكو. نظام الخطاب. جينبالوجيا المعرفة، ص:54.

7- لنتذكر صفات خرافة الرجل الذي أخذته الجنّ. كان غائبا وجاء من مكان بعيد ليحكي أشياء لا توافق العقل.

8 – T.Todorov. Poétique de la prose, p 42.

9 –عبد الفتاح كيليطو. الأدب والغرابة. دار الطليعة. ط1. 1982. ص: 73.

10 –C.F .T . Todorov. Poétique de la prose, p 42.

11– Ibid. p 42..

12- ينظر: عبد الكبير الخطيبي. احك حكاية وإلا قتلتك. ضمن الرواية العربية واقع وآفاق. دار بن رشد بيروت. ط0. 1981. ص: 109.

13- ينظر عبد الفتاح كيليطو. قواعد اللعبة السردية ضمن الرواية العربية واقع وآفاق. دار ابن رشد، لبنان، ط 1، 1981، ص: 24.

14- عبد الفتاح كيليطو. الحكاية والتأويل. ص: 33.

15 – المرجع نفسه، ص:103.

16-عبد الفتاح كيليطو. الأدب والغرابة. ص: 104.

17- المرجع السابق. ص: 104.

18 – ينظر المرجع السابق، ص: 32.

19 – ينظر محمد سويرتي. النقد البنيوي والنص الروائي. إفريقيا الشرق الدار البيضاء المغرب. ب.ت- ص: 70.

20- ميخائيل باختين. الخطاب الروائي. ت. محمد برّادة. دار الأمان. الرباط. المغرب. ط1. 1987. ص:90.

21–C.F. T. Todorov. Poétique de la prose, p 31.

22 –Dictionnaire de littérature et langue Française, A.F ; Bordas. 1984, p 789.

23 – ت. تودوروف. مدخل إلى الأدب العجائبي. ص: 144.

24 – م . ن ، ص: 144.

الكتابة الروائية والاجتماعي المتحوّل قراءة في روايتي "بوح الرجل القادم من الظلام" و"صمت الفراغ" لإبراهيم سعدي

ا. سامية داودي

جامعة تيزي وزو

ينطلق مشروع إبراهيم سعدي* من الحياة اليومية في أدق تفاصيلها لرسم صورة المجتمع الجزائري، معتمدا على الوقائع والأحداث والأحاسيس المشحونة بالعذابات والآلام.

يؤكد الباحث مصطفي المويقن على دور تأثير الراهن واليومي في ازدهار الرواية العربية، والرواية الجزائرية ظلت هي الأخرى رهينة الواقع، تشتغل على الآنى وترصد تأزمات فترة التسعينات بشكل واقعي؛فأمام الواقع المتذبذب، يرى إبراهيم سعدي أنّ استعمال الفضاءات الواقعية عملية أنسب لتتجلى الفكرة واضحة، فلا يمكن نقل الواقع المضطرب نقلا بعيدا عن معاناة المجتمع، ولا ينقل الغموض بغموض آخر، فجاء فضاء رواياته غير مفتوح على الأسطوري والغريب والعجائبي.

أمّا واسيني الأعرج فيرى أنّه لا يمكن التعبير عن تلك الفوضى والمواقف المبهمة ببنية واقعية محضة في شخصياتها وأحداثها وزمانها ومكانها، بل يرى الكاتب أنّ التراكمات أكبر من أن تحصر في مجتمع واحد وفضاء واحد، لذلك فهو يخرج عنهما لينطلق إلى الماضي زمانا ومكانا، إلى الأندلس وقشتالة وبغداد والأتراك، محاولا تفسير ما يحدث، ذاهبا آيبا في زمان الرواية... كل هذا لم يكن ليعرض في فضاء واقعي محدود زمانا ومكانا.

إنّ الروائي اليوم، بدافع أنّه يتعامل مع عصره، لا يمكنه أن يقف موقف الحياد من واقعه، ولقد تأكد القول في أنّ «الأدب يعبر عن طريقة ما في الإحساس بالكون والنظر إليه، ومن خلال فترات الممارسة الجماعية الكبيرة عندما تتوافر وحدة عضوية وحية بين المنظمات والطبقات الاجتماعية التي تمثلها»[1]. والرواية قادرة على التعبير بصدق على حقيقة الواقع والإنسان مع محاولة تقديم رؤية للحياة.

تثير يمنى العيد مسألة جدلية الإبداع والواقع وتهتم بثنائية الكتابة والمجتمع أو الأدب والواقع في دراستها "الموقع والشكل"، وتطرح مجموعة من الأسئلة حول علاقة الكتابة الروائية بالتحوّلات الاجتماعية[2]:

- هل يمكن أن ينهض فضاء الكتابة خارج التحوّلات الاجتماعية؟ وكيف؟

- ثم ما هو هذا الذّي لا يتحوّل: هل هو الإنسان؟ أم الإنتاج؟ أم وعي الإنسان؟ أم أدواته؟ أم ثقافته؟ أم الموجودات أم اللّغة؟ أم كل هذا معا؟

يرى بيير ماشري أن العمل الأدبي لا يتطابق مع واقعه، ولا يعكسه مباشرة كما لا يكتفي باستحضار بعض عناصره[3] وإلاّ سيتحوّل الإبداع إلى مجرّد نقل للوقائع أو بمثابة تأريخ لها. وتولستوي – يضيف واسيني الأعرج – «كان فنّانا ولم يتحوّل إلى مجرّد مراقب ومشاهد للعملية الاجتماعية في تطورها التاريخي»[4]، والأعمال الواقعية الكبيرة تعاملت مع الواقع كميدان للبحث الإبداعي ولا يوجد بينهما وبين التعامل مع ظواهره المختلفة أيّة علاقة محرّمة سواء من ناحية الميزان الأخلاقي أو الاجتماعي[5].

إن الواقعية هي، في الحقيقة، نزوع إلى تصوير المشكلات الرّئيسية للوجود الاجتماعي والبشري في صورة مخلصة للواقع، لكنّ الواقعية لا تعني فقط إعادة تشكيل الواقع، فالرّواية ليست عملا ساذجا يكتفي بحدود النّقل

الانعكاسي والسرد ووصف الواقعي. والواقع الرّوائي – يوضّح سعيد علوش – «هو الواقع الرّمزي الذي يقابل الواقع المادي – الخارجي»[6]. إنّه حتما ليس الواقع الفزيقي، ليس الوجود الفزيقي «لكنّه واقع ووجود مغاير يمثّل تركيبات غير واقعية فزيقيا، ليس لها وجود فزيقي، لكنّها بالنّظر إلى أسسها وعناصرها الفزيقية ممكنة ومحتملة، غير موجودة تجريبيا ولكنّها متسقة مع القوانين العامة للطبيعة وللمجتمع بصفة خاصة»[7].

ويتطرّق سعيد علوش إلى قضيتي التّمثيل *(Assimilation)* والتجاوز *(Dépassement)*

في علاقة الرّواية بالواقع[8]، ويقول إنّ عملية التكيف تقتضي تمثيل الواقع وترمي إلى التّعامل مع الواقع، أي العالم الخارجي لاستغلاله كغيره والتجاوز الذي يعني الاحتفاظ بالشيء المتجاوز من جهة، مع وضع حدّ ورسم نهاية لحالته الأولى قبل عملية التجاوز، وبتعبير آخر يتضمن التجاوز الاحتفاظ بدرجة ما على الشيء في بعض مكوّناته في حالة غير حالته الأولى، حيث يتخذ شكلا آخر ومظهرا آخر يكون أرقى، لأن مفهوم الواقع يقوم على الوعي بالمكوّنات التّاريخية والاجتماع

والأيديولوجية[9]، ويجب أن يفلت النص الرّوائي عن رقابة النّزعة التبسيطية للواقع، يجب أن يكون نصاً نافرا عن الرؤى والقوالب الجاهزة المصنّعة، و«اكتشاف العوامل الاجتماعية الجوهرية هو الذي يسمح للكاتب بالتنبؤ وتجاوز اللّحظة المعيشة»[10].

وظائف الرّواية اليوم كثيرة ومتنّوعة: وظيفة تحليل وتركيب، وظيفة تشريح وتعرية، وظيفة تسجيل وشهادة.

إن الرّواية تبدوا كإعادة بناء لتاريخية الواقع، تعكس هي ذاتها حاجة هذا الواقع إلى مراجعة تاريخية، إلى مرآة[11]، ولعلّنا لا نعدم الصّواب إذا اعتبرنا الرّوائي مؤرّخا جديدا غير رسمي يسعى لنفض الغبار عن الهامش. ومن

الصّعوبة بمكان أن نفرق بين التاريخي والإيديولوجي في النّص الأدبي، فهما متداخلان إلى درجة كبيرة بسبب علاقتهما القوية بقاعدة مرجعيتهما وهي الواقع[12]، لكنّ العمل الرّوائي، توضح كريستيان عاشور، لا يطمع إلى أن يكون مكمّلا للتّاريخ ولا أن يحلّ محلّه بأيّ شكل من الأشكال وإنّما، وبحكم انتمائه إلى لحظة تاريخية معيّنة، ينطلق من الواقع ليكوّن عالما فنيا مختلفا[13].

في أيّ زمن تتحدّث روايات إبراهيم سعدي، وعن أي زمن، وبأيّ صوت تنطق؟ أسئلة كثيرة تطرحها روايات إبراهيم سعدي وهي تصورّ دواخل الشّخصيات أو تعبر عن الواقع الفاجع. الذي تعيش فيه، حيث برزت العصبية الدينية كقاعدة للوحدة القومية والتوازن السياسي، وبرزت أعمال العنف، والقتل، والحرق، والذبح، و... و...

تتألف رواية" بوح الرجل القادم من الظلام"* من ثلاثة أقسام:

القسم الأوّل: كلمة للناشر مؤرخة بـــ 2015/06/16.

القسم الثانـي: توطئة للدكتور حاج منصور نعمان.

القسم الثالث: القصة بأحداثها وسردها وشخصياتها وزمانها ومكانها...

يوضح الناشر في كلمته أن: – أحداث الرّواية تدور حول الفترة الحالكة من تاريخ بلادنا(العشرية السوداء).

– كتب الرّواية الحاج منصور نعمان (الاسم المستعار).

– عثر الفنان التشكيلي الهاشمي سليماني على المخطوط ولم يكن يحمل عنوانا.

ويصرح الدكتور الحاج منصور نعمان في توطئته بأنّ:

– الكتاب يتكلم فيه عن نفسه، ويروي انطباعاته وعذاباته، وينثر الأفكار حول إخفاقاته المتكررة وأوهامه وعلاقته بأشيائه وأسرته.

– وطريقة الترجمة الدانية أرشدته إليها ضاوية – زوجته –.

– ويلتزم أمام الله انه سيكشف عن كل شيء، ولن يحجب أي أمر.

– وينهي كلمته هده بالدعاء: أن تنطفئ نار الفتنة، أن تنتشر الطمأنينة والآمان، وأن تعود العزة إلى شعبه.

تحاول الرواية أن تتبع حياة إنسان بسيط ضمن نسق أسري محدد، في فترات زمنية متتالية. فأول إطار يحدده الكاتب لبطله هو منبته الطبقي، ومن خلاله يتشكل نمو الشخصية وإدراكها لتناقضات الوسط الذي يعيش فيه. إنّ الأنا – السارد – في رحلة تحرير لذاتيته، رحلة صعبة أخذته إلى ماضيه مع النساء ومتاهة الانفعالات، وإلى حاضره مع الزوجات وتعقدات المرحلة الراهنة.

1-اللغة بين الجنس والدين:

يضعنا الكاتب، مند البداية، أمام إنسان عاش زمنين مختلفين، الزمن الأوّل هو للجنس والعشق والجماع والزمن الثاني هو للدين والطاعة والإيمان، وبناء على دلك جاءت لغة الرّواية ذات حمولة إيديولوجية واجتماعية ودينية، لغة الرّواية يقول صلاح فضل: «هي نظام لغات تنير إحداها الأخرى حواريا ولا يجوز وصفها وتحليلها باعتبارها لغة واحدة ووحيدة»[14]. ومن أهم انجازات نظرية الرّواية الحديثة «كسر الوهم الشائع بان اللغة الروائية العربية ذات مستوى واحد يتوزع بين السرد والحوار»[15]. ويميز مصطفى المويقن بين خمس لغات في الرّواية العربية وهي: اللّغة الدينية، لغة الدراويش والمتصوفة، اللّغة التاريخية، لغة التقارير الصحيفة ولغة الشعب[16]. استعمال الدراجة هو انعكاس للواقع اللغوي الاجتماعي، ويكون إيرادها في الرواية لمزيد من الواقعية والاقتراب من صلب الحدث. فاللّغة، بوصفها نظاما من العلا قات، تكشف عن البنيات الاجتماعية وصراعاتها، ومن ثم فهي في حد ذاتها تمثل واقعا. تكثف لنا اللّغة هوية المجتمع بصفة عامة، والفرد بصفة خاصة، وهي لدلك حيز ترجمان لكل ما يدور في المجتمع أن في أعلاه أو في قاعه، تعكس طبيعة النظم والتقاليد

والقيم والثقافة، فمثلا عبارات رئيس الدولة، مولانا رعاه الله تحلينا على الفور إلى جانب من هوية المجتمع ونظامه السياسي. صارت الرّواية – يقر مصطفى المويقن – جنسا قادرا على احتضان الأجناس الأخرى، أدبية كانت كالقصة القصيرة، أو غير أدبية مثل النصوص البلاغية والعلمية والدينية، قادرة على أن تعكس التنوع الاجتماعي للغات وتبعا لدلك يكون التشخيص اللغوي وتشكله ضروريا لمعرفة الواقع والمتخيّل المتكون لنمو الحدث الرّوائي ودلك انطلاقا من البنية التلفظية التي تتوفر عليها الذات القائمة بالتلفظ[17]. فالعمل الرّوائي عمل مادته اللّغة، واللّغة كون إيديولوجي، فضاء من العلامات فيه وبه يتكون التغبير[18].

يعتبر الجنس والدين من أكثر الاهتمامات شيوعا بين البشر، وهما متعارضان في اغلب الأحيان، فالأوّل جسدي زائل والثاني روحي سرمدي. الجنس[*] صفة أصلية في الطبيعة البشرية، «وفي عصرنا حين نتكلم عن الجنس لا نعني في الغالب الجنس من حيث الذكورة والأنوثة أو الاختلافات بين الذكر والأنثى فحسب بل تعني، وبشكل أوضح، الاتحاد بدنيا»[19]. والسلوك الجنسي كان ولا يزال شأنا دينيا.

قضى الحاج منصور – بطل رواية "بوح الرجل القادم من الظلام"– فترتي الطفولة والشباب في ممارسة الجنس مع فتيات مراهقات، عاز بات ومتزوجات، مسلمات ومسيحيات ويهوديات:

– في الثانية عشرة من عمره، بدا يتصور ما تحت ملابس معلمته السيدة كلير ردمان وبدأ يحلم بالنساء في خلوته.

– مارس الجنس لأوّل مرة في حياته مع وردية زوجة أب صديقه شريف وتكرر الأمر مرات عديدة.

– مارس الجنس مع جارتهم المطلقة مسعودة.

- يشارك فراش السيدة كلير ردمان لمدة يومين كاملين.
- يتعرف على زكية المراهقة في سنته النهائية وتحمل منه.
- يمارس الجنس مع حورية، زوجة محافظ الشرطة.
- يلتقي بشيراز ويشعر برغبة شديدة في ممارسة الجماع معها.
- تعرف على امرأة أخرى يهودية اسمها سيلين.

كان الجنس، في حياة منصور الأولى، مجرّد رغبات مسطحة من البحث عن المتعة العابرة، كان هواجس وبديل أحساس بغربة واغتراب. والاغتراب هو الانفصال وفقدان الوحدة مع البنية الاجتماعية. ويميز سليمان حسن بين ستة أنواع من الاغتراب ترد بشكل أو بأخر في الرّوايات العربية المعاصرة وهي: الاغتراب الديني، الاغتراب الطبقي الاغتراب الاجتماعي، الاغتراب المرضي (السيكولوجي)، الاغتراب الديني، الاغتراب الحضاري والاغتراب الكوني[20]. لم يكن منصور منسجما مع مجتمعه، كان يشعر دائما باختلافه عن الأطفال، كان يكره مدرسته ولا يرتاح إلى ناس حيّه، والخروج من مصيدة الاغتراب – يؤكد مجاهد عبد المنعم – «لا يتم على أرض الشمولية من خلال تجارب (الحب) و(التصوف) و(الإبداع)»[21]. وهكذا، فعل منصور في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام"، حيث لجا في النهاية إلى الجنس لعلّه يجد راحته وتوازنه النفسي ثم قصد اشدّ أرض الله قساوة ليعبد فيها ربّه إلى أخر يوم في حياته مثل المتصوف، أخيرا تحوّل إلى الكتابة (الإبداع) ليبوح بهواجسه وأوهامه وعذاباته.

لم يستعمل السّارد لغة عاطفية مشحونة بالأحاسيس وهو يتحدث عن لقاءاته المختلفة بالنساء وممارسة الجنس معهن، لقد ابتعد كتاب العشرية السوداء أو الحمراء، كما يسميها رشيد بوجدرة[22]، عن «الرّواية الحميمة التي تتمحور حول الحالات الغرامية والوجودية»[23] واقتربوا من الحياة اليومية وفواجعها وتناقضاتها.

لم يسمح إذن منصور لنفسه – وهو حاج – أن يفصح عن ماضيه بلغة شعورية (انفعالية)، وإنّما مال إلى استخدام كلمات وعبارات محتشمة باردة وجافة لا تصف بدقة فعل الجنس ولا تتعرض لتفصيلات الاتحاد الجنسي:

– يمارس الجنس.

– يشارك الفراش.

– يشعر برغبة شديدة في الجماع.

– يمارس الجماع.

تحوّلت المرأة إلى مجرد جسد شبقي ليس له وظيفة سوى إشباع رغبات الرجل، ينبوع يتدفق شهوة باتجاه جسد الرجل[24]:

– وردية زوجة علي كانت تنتظر بشغف لحظة الاختلاط مع منصور.

– مسعودة المطلقة لا تختلف عن وردية في شيء وهي مستعدة للجماع.

وزكية والسيدة كلير ردمان وشيراز وسيلين... .

فجسد الأنثى يصبح هنا تاريخ الرجل وسجلا حافلا بمغامراته، مدونته، هو الجسد الذي يرغب فيه الرجل «ويري من خلاله صورة رجولته، ويمارس عليه بطولته الذكورية ويتكلم، عبره، عن سلطته الامتلاكية»[25]. كذلك نجد المرأة في الفن الحديث والدعاية والنحت والسينما جسدا فحسب، ويطرح جون بيجر، في كتابه" طرق النظر"، إفادات مزعجة عن صورة المرأة في فنون القرن العشرين حيث تتغلب النظرة الرأسمالية في رسم المرأة في أنها بضاعة جسدية[26].

وبعد الجنس، يلي الدين، استهل منصور حياته بالجنس وأنهاها بالدين حيث يعرض صفقة على الله: أن يبقيه على قيد الحياة مقابل أن يعبده إلى آخر يوم في حياته[27]. لكن هل اعتزل النساء حقا؟ وجد الحاج منصور طريقة شرعية لا تتعارض مع الدين في ممارسة الجنس: < فانكحوا ما طاب لكم من النساء

مثنى وثلاث ورباع> ضاوية، زينب، سلطانة، يمينة كنّ كلّهن زوجات الحاج منصور في فترة زمنية واحدة.

يغادر منصور مدينة الجزائر ويلتحق بمدينة عين... يشتغل في مستشفي ويتزوج مرة ومرات، تنجب منه ضاوية عبد الواحد، وتنجب الأخريات: عبد العزيز ومصطفي وفرحات وزكية ومراد ومحفوظ وعبد الرزاق. أصبح الحاج منصور يقضي معظم وقته في مكتبه مع ذكرياته وأوراقه ولا يبرح مكانه إلا عند الضرورة (قضاء حاجة للبيت، زيارة قريب...)

اختفت صورة منصور الشاب الطائش الذي ينتقل من سرير إلى آخر، وتبرز صورة الحاج منصور الشيخ الحكيم الذي لا ينفعل بسرعة ولا يتكلم بصوت مرتفع ويحتفظ بهدوئه في كل الحالات مهما كانت قاسية:

- يتحرج من كلام الشرطيين الّذين يسألانه بإلحاح عن هؤلاء الّذين يقتلون قبالة باب داره:

الشيخ الأعمى والطفل الصغير، لكنّه يظل طول الوقت صامتا ويبتسم بأسى[28].

- يلتزم الصمت دوما ويكتفي بهز رأسه:

هززت رأسي في صمت[29].

هززت رأسي من غير أن أنبس ببنت شفة[30].

-يتلقى خبر مقتل ابنه عبد الوحيد ولا يفعل شيئا سوى ضم ضاوية بين ذراعيه ومحاولة تهدئتها[31].

ويتبنى الحاج منصور عبارات جديدة تليق بمقامه الجديد: - إن شاء الله.

- الله اعلم.

- بارك الله فيكم[32].

- الله أكبر[33].

- ربي هو العالم[34].

- لا حول ولا قوة إلا بالله[35].

كما يكثر من الدّعاء لنفسه ولوطنه: - أرجوا الهي[36]:

- أن تغفر ما تقدم من ذنوبي وما تأخر.

- أن تنير لي دربك وأن لا تتركني وحدي في الظلمات.

- أرجو الله العلي العليم[37]

- أن ينطفئ نار الفتنة بين المسلمين في بلادي.

- أن يعيد العزة والكرامة اللائقة... إلى شعبي.

ويبدو أن الحاج منصور متأثر بالصوفية وبما عرفت به من اعتزال متع الدنيا والإخلاص لله

وتأدية العبادات والنزوع نحو الكمال...

II - صمت الفراغ ضياع لإرادة الإنسان:|

عرفت سنوات التسعينات «السيّئة الذكر»[38] أو «الفترة الحالكة من تاريخ بلادنا»[39] كتابات عربية وفرنسية تستمد مادتها الحية من الأحداث الدامية : قطع الرؤوس، الاغتيالات الجماعية، اغتصاب الفتيات، قتل المثقفين، حرق الممتلكات الخاصة والعامة، الحواجز المزيفة... وفيما سبق- في النصف الأول من القرن الماضي تقريبا – كتب مولود فرعون ومحمد ديب ومولود معمري وكاتب ياسين حول فضائعية الاستعمار الفرنسي بكثير من الصدق والتأثر والدقة؛ يسردون ويصفون في مواضع، ويصرخون ويندون في مواضع أخرى... لقد لجأوا إلى الكتابة لقول وحشية المستعمر، وكل أديب يحمل إحساسه الخاص وأدوات عمله الخاصة، «كتابة وثائقية في ثلاثية ديب ومناظر سسيولوجية في روايات فرعون وكتابة متفجرة في نجمة ورسومات لعالم يندثر مع الهضبة المنسية والحبة في الطاحونة...»[40]. وكل هده النصوص – يقول رشيد مختاري – تدخل فيما يسمى

بـــ *Urgence historique*[41]. واليوم نلاحظ أن الظاهرة تتكرر «حيث شهدت العشرية الماضية (1990- 2000) ظهور روايات متأثرة بمأساة الإرهاب الاسلاموي *Terrorisme islamiste* التي جردت البلاد من أشيائها الجميلة وزرعت الموت هنا وهناك»[42].

يرفض بوجدرة عبارة "الكتابة الاستعجالية" *(Ecriture d'urgence)*.[43] ولا يجد رشيد مختاري تفسيرا لموقف بعض الباحثين إزاء هده النصوص الرّوائية الّتي التصقت كأشد ما يكون الالتصاق بأحداث الرعب والذبح والقتل وشبهوها بنار الهشيم تشتعل بسرعة وتنطفئ بسرعة أيضا واتهموا أصحابها بالسقوط في التأثير التبسيطي للحظة *(L'effet simplificateur de l'instant)* واعتبروا الاستعجال في قول اللحظة الفاجعة أمرا غير مقبول[44].

ويذكر رشيد مختاري الرّوايات الأولى التي ركزت على فضح الأصولية الاسلاموية البربرية في مدينة تغيّرت ملامحها وانتزعت منها فضاءاتها الحيوية وهي: *"Les vigiles"* لطاهــــر جــــاووت و*"Si Diable veut"* لمحمــــد ديــــــب و*"La gardienne des ombres"* لواسيني الأعرج[45]، وبعدها تدفق حبر الكاتب بقدر تدفق دم الأبرياء في الجزائر.

تنطوي روايات إبراهيم سعدي على أحداث مستمدة مباشرة من واقع المجتمع الجزائري في التسعينات، وباستثناء رواية "المرفوضون"* فبقية أعمال الكاتب (فتاوى زمن الموت، بوح الرجل القادم من الظلام، بحثا عن آمال الغبريني، صمت الفراغ) تدور حول الإرهاب في المدن والأحياء بعد توقيف انتخابات جوان 1992.

1- ثنائية الصمت والصوت:

البنية السردية لرواية "صمت الفراغ" تتمحور حول ثنائية ضدية أساسية هي ثنائية سلطة الصمت/ سلطة الصوت. يولي الباحث فاضل ثامر اهتماما

كبيرا بالجزء الغاطس – كما يسميه – أو المغيّب في الخطاب الرّوائي العربي الذي يمثل نصا غائبا أو موازيا للنص الظاهر لا يقل أهمية وتأثيرا عن النص المكتوب[46]. يجد النص الرّوائي نفسه مضطرا، في الغالب، إلى السكوت، تاركا المزيد من الفراغات والفجوات الصامتة التي تتطلب جهدا استثنائيا من جهة التلقي والقراءة. يقع النص الرّوائي – يفسر فاضل ثامر – تحت تأثير «سلطات التراث واللغة والدين والجنس والأعراف والتقاليد الأدبية والمؤثرات الثقافية الأجنبية إضافة إلى سلطة المجتمع والقبيلة والأب والأعراف والتقاليد الاجتماعية»[47]. وكثيرا ما يلجأ النص إلى التراجع والمراوغة والإقصاء والحذف، لدلك يقول الباحثون بأن النص الرّوائي العربي تقابله نصوص كثيرة مغيبة أو متوازية أو مقموعة أو محوّرة حتى أضحى السّرد «محورا مركزيا من محاور الجدل الثقافي وأداة للكشف عن ما هو مغيب ومسكوت عنه في حياتنا وثقافتنا»[48].

يثير السّارد مسألة استغلال الدين ويبدأ بالحركة الصوفية.

التصوف «إيقاظ للقدرة التأويلية للتفكير الإنساني في مواجهة مجاهيل الكون وخفايا الإنسان وحقيقة الخالق عز وجل وسبيل الوصول إليه»[49]، والفكر الصوفي «هو اجتراح طريقة جديدة للمعرفة والإدراك، طريق تتجاوز حدود العقل ومقاييسه المنطقية وكذلك الحس ومقاييسه فكان أن اجترحوا رؤية (القلب) و(الحدس) أو (الدوق)...»[50]، والفكرة الأصلية الشاملة التي تؤمن بها الصوفية هي «بطلان الظواهر وقيام الحقيقة فيما وراءها»[51].

التجربة الصوفية في الجزائر وليدة ظرفها ودواعيها التاريخية والنفسية والاجتماعية والسياسية. كان عبد الحميد بصدد كتابة تحقيق صحفي حول الحركة الصوفية في مدينة غين لبكاء، ويذكر السارد طوائف شتى عرفتها المنطقة مند

قرون طويلة، طائفة «العمارية الدين اشتهروا بترويض الأفاعي وقضاء وقتهم في التجوال والغناء»[52]، طائفة المكاحلية ومريدها «اللذين عرفوا بالفروسية والرماية بالنبال ثم بالبنادق قبل أن يتحولوا إلى مجرد فرقة للاستعراضات الفلكلورية... .»[53]، وطائفة «الحنصالية التي كانت تخضع أتباعها للجلد والصوم المتواصل والتنكيل البشع»[54]، وتتحدث صوتيا عن فساد طريقة سيدي أحمد الصوفي «فالّذين جاءوا بعده راحوا يلقنون الإتباع تعاليم غريبة، باتوا يقولون لهم باب الاجتهاد مغلق... الفقر فضيلة، المرض اختبار من عند الله...»[55]

وكأن السارد ومعه عبد الحميد بوط يتساءلان:

أ- أين هي الصوفية من مسارها الأول :«تأدية العبادات لذاتها وليس ابتغاء لمرد وديتها الحسنة في عالم الدنيا أو عالم الآخرة»[56]، استقلال متع الدنيا»[57]... أين هو الفكر الصوفي الذي يعبر«عن حاجة إنسانية تنزع نحو الكمال والسعادة»[58]. الصوفية بدأت بالدين ولم تكتف به.

ب- وإذا انحرفت الصوفية عن منطلقاتها فهذا لا يفسر العداوة الشديدة التي تكنها الحركات الدينية المعاصرة للمتصوفة لانّ الجرائم الشنعاء التي ارتكبتها الأحزاب الإسلامية وجماعاتها المسلحة تفوق بكثير أخطاء المتصوفة إن أخطاء وقعت.

وحين يتحدث السّارد عن مقتل صونيا، نستشف نبرة أسى وتعاطف، صونيا شربت الشاي في المقهى ودخّنت، أكلت شهر رمضان، وقبلّت صديقا لها على شفتيه في الطريق، وسكرت وأجرت شقة وحدها في المدينة[59]، ولم تلحق الأذى بأحد، كل ما فعلته أنها مارست حريتها الفردية (الشخصية) ولم تتعد على أحد لا بالقول ولا بالفعل، وكان مصيرها الموت، فكيف يكون مصير هؤلاء الذين ذبحوا وهددوا وطاردوا ؟؟؟

2- الصمت الذي يقول... :

مفهوم الصمت يشير في معناه إلى «اللاتجاوب والقفر كصفة عدمية مقاربة للموت والإفلاس بالمعنى العقلي»[60]. فالصامت هنا هو الغائب والمغيوب بنفس الوقت، «والصمت أخيرا يقابل الانغلاق وانعدام الإشارة وفقدانها أيضا»[61]، فما لم يفصح عنه العقل أو يشير بحضوره الفكر لا يعني عدمه أو اختفائه نهائيا أو اختفاءه نهائيا أو لا حضوره

وإنما يعني تغييبه، لأن الصمت ليس «عدما كلاميا، إنما هو عدم صوتي إنه كلام يمارس واجباته في العمق»[62]. الصمت إذن «ليس انسحابا من الوجود بقدر ما يعني احتجاجا من نوع ما، رفضا له، محاربة له بطريقته»[63].

هناك صمت رهيب يلف المرأة أو تصميت لها في روايتي "بوح الرجل القادم من الظلام "و "صمت الفراغ" واللّغة علمتنا وتعلمنا حتى الآن حقيقة اجتماعية وهي «أن الرجل يمثل حضورا متواصلا بوصفه كلاما مسموعا وكلاما يفرز سلطة تحمل سلطة الرجل وسطوته، بحيث يصبح الكلام معادلا للرجل، والمرأة تمثل وتكون نسيانا بوصفها صمتا»[64]. وهكذا تظهر أهمية الصمت لوعي يتمرس خاف حدود الأشياء والمواقف في ثنايا النصوص وما وراء الصور.

يتدثر عالم "بوح الرجل القادم من الظلام" بالصمت:

- «الصمت يلفنا»[65]
- «ذلك الصمت المطبق... والدم والموت»[66]
- «أوثر الصمت»[67]
- «الفناء الفارغ والصامت كالعدم»[68]
- «يسود صمت»[69] .
- «مرّة أخرى يسود الصّمت»[70].

- «من جديد هيمن علينا ذلك الصّمت المطلق»[71].

وترد كلمة " صمت " أكثر من خمس مرات في صفحة واحدة[72].

- لم يقل شيئا، واصل طريقة في الصمت.
- من غير أنبس ببنت شفة.
- بقيت صامتا.
- بعدة فترة الصّمت.
- من جديد ركن إلى الصّمت.
- مستغرقا مثله في الصّمت.

ونحن نتساءل: ما حكاية هذا الصمت خصوصا وأنّ عنوان الرّواية: "بوح الرّجل القادم من الظلام"؟ هل هو بوح صامت «لان أيّ نصّ لا يقدّم لنا كلّ ما يمكن قوله أذا يوجد باستمرار خبر صمتي»[73] أو هل هو بوح خاضع للمراقبة والمحاسبة والمعاقبة؟؟؟

أخذ الحاج منصور ريشته ورسم صورتين مختلفتين ومتكاملتين للمرأة؛ الأولى لازمته في صغره أثناء تعطّشه للجنس، والثّانية رافقته في كبره أثناء حاجته للاستقرار النّفسي. فالرجل يكتب المرأة في لغته هو –يقول عبد الله الغذامي– «و ليس في لغتها ويستنطقها حسب منطقة ويريدها حسب هواه فيها»[74]. والمرأة اليوم – يضيف الغذامي – «تحارب سلطان الثّقافة والتّاريخ والرّسوخ الحضاري للصّورة النّسوية الشبقية...صورة الجسد المتعطّش للشبق والمعروض للإمتاع والإغراء»[75].

تعرف الحاج على نساء – أو أجساد مؤنثة – كثيرات وم ير فهن غير لحظات متعة عابرة سرعان ما انقضت ولم يبق منهنّ إلاّ رمادا، يريد أن ينتزعه من ذاكرته ليرمي به هو الآخر في بحر النّسيان مثلما رمت زكية بنفسها في البحر.

كانت وردية أول عشيقة لمنصور، وكانت امرأة ناضــجة تشــبع جــوع منصور كلّما طرق بات بيتها، وهي بذلك تجسد ما قدّمه لنا الشيح النفزاوي فــي كتابه "الروض العاطر في نزهة الخاطر" حول الجسد الأنثوي الذي هو مجــردّ «مادة بصرية ومجال لسياحة عيون الرّجــل»[76]. والجســد المؤنــث محصــور حصرا قاطعا في لغة واحدة «لغة تحمل الإثارة الشبقية فحسب»[77].

ينتقل منصور إلى مكان آخر : مدينة عين... ويعيش حياة أخــرى مــع زوجته ضاوية ويموت في الأخير وهو يجهل تماما من تكون ضاوية !؟ يقــول منصور :«في الأخير عشت معك خلال هذه السنين الطويلة دون أن اعرف شيئا عنك. دون أن اعرف من أنت حقيقة»[78]. لم ترى عيناه غير ضــاوية واحــدة: الزّوجة المطيعة (الخاضعة) والحريصة علــى راحتــه (المخلصــة) والهادئــة (الصبورة)، حيث كانت :

أ- لا تعارضه أبدا:

- تقرر الذهاب إلى الحمام ويعلمها الحــاج منصــور بــأن الجماعــات الإسلامية المسلحة أفتت بمنع الحمامات على النّساء (تعتبرهــا أمــاكن للفســاد والفجور)- لا توافقه لكنّها لا تدخل في جدال معه: «طيب الحاج لكن لن أذهــب إلى هذا الحمام الملعون»[79].

- لم تقف ضد رغبة منصور في الزّواج من أربع نساء، «حذرتني مــن صعوبة الزواج من أربع نساء، لكنّها لم ترفض الفكرة»[80].

ب- تعيش في قلق دائم عليه:

- «لا تمش مغمض العينين»[81].

- «إلى أين الحاج في هذه الوقت»[82].

- «لا تنسي نفسك في الخارج»[83].

- «لا تغمض عينيك في الطريق، الحاج أرجوك»[84].

– «حذرتك من الخروج في هدا الوقت ولم تنصت إلي»[85].

– «لمادا لا تذهب لرؤية أصدقائك وتدردش معهم. خفف على نفسك ! لقد ابتعدت عن الجميع الحاج»[86].

– «المهم افتح عينيك جيدا وأنت تمشي في الطريق»[87] .

"افتح عينيك" تردد ضاوية، أخطار الطريق – الإرهاب – كثيرة والقنابل تنفجر في كل لحظة وفي كل مكان !

ج– تؤثر الصمت كثيرا:

– عندما يخبرها الحاج منصور بقصته مع مسعودة المطلقة وابنه الذي تركه في الشارع، لم تعاتبه ولم تستنكر فعله، «وتهز رأسها دون أن تنبس ببنت شفة»[88].

– وعندما يخبرها بقصته مع زكية التي انتحرت، بادرته بالسؤال فقط: «وبعد كل هده السنوات لم تستطع نسيانها»[89] .

– ثم يخبرها بأنه كدب على الجميع عندما قال لهم بأنه عاش يتيم الوالدين (وقتئذ كان أبوه في السجن) – تهز ضاوية رأسها في صمت[90].

لم تكن ضاوية دلك الكائن الذي يتكلم، ودلك الكائن الذي يريد ما يشتهي، ودلك الكائن الذي يسمعنا صوته، فهي لا تكاد ترى، يقول الحاج منصور: «الآن فقط ألاحظ أنها مضت مدة دون أن تبتسم!»

وظلّت ضاوية لا تحتجّ، وساكنة لا تتحرّك. فالمرأة، يقول إبراهيم محمود، «مشحونة بتاريخ من القمع التجلي والقمع المتخفي والصّمت الموزّع على أكثر من صعيد، حيث تظهر المرأة صورة نحن راسموها وليست صورة تتطابق صورتنا أو فكرة تضاهي فكرتنا عن أنفسنا كرجال قوامين على النّساء»[91]. .

كانت ضاوية تنصح زوجها الحاج منصور بالكتابة لعلّه يجد الخلاص في البوح بعذاباته

وخفاياه:

– «اكتب...اكتب»[92].

– «ينبغي ألا تيأس الحاج – اكتب...اكتب...ربّما في النّهاية ستحسّ بالتحسّن»[93].

– «اكتب...أفرغ رأسك وقلبك خير لك»[94].

– «اكتب...اكتب»[95].

وربّما تفصح بإلحاحها ذلك على حاجتها الكبيرة إلى الكلام والبوح...، إنّها «ليست ذلك الكائن الذي أراد فحقّق ما أراده فتكلّم وحقّق ما اشتهاه، وأسمعنا ما رغب في إسماعه لنا، وأعلن عن حضوره بالشّكل الذي أراد»[96].

تقول ضاوية وهي تخاطب زوجها : «وافقت على الزّواج منك لأنّني خمنت أنّه في يوم من الأيام سترحل إلى مدينة أخرى، كنت دائما أحلم برجل قادم من الشّمال ليخطبني ويحملني بعيدا عن عين...عندما رأيتك أوّل مرّة، أبصرت مدنا متلألئة، أبصرت بحارا واسعة، أماكن مبهرة...أضافت بنفس ذلك الصوّت الهادئ، الخالي من الشّكوى والنّدم...»[97]. و«كان ذلك هو الشّيء الوحيد الذي تمنيته في حياتي أن أترك عين...»[98]. ولم تتحقّق رغبتها.

لقد كانت ضاوية «ذلك الكائن (الاخر) الذي احتجزناه وحورنا في كيانه، وجعلناه بالشّكل الذي يجب أن يكون فيه، كما نريد نحن، أي أسقطنا فيه ومنه ما يحقق هذه الرغبة، داخله»[99].

كان وجود ضاوية مرتبطا بوجود الحاج منصور. وفي غيابه، بعد موته، بمن سيرتبط وجود ضاوية؟؟

تنتفض المرأة في رواية "صمت الفراغ" وتحتل موقع الكلام والقرار أكثر من مرة:

– فهذه شهرزاد تصرّح برغبتها في فسخ ارتباطها بعبد الحميد بوط بعد سنوات طويلة من الخطوبة وتخبره بأنّها ستتزوج في شهر أوت المقبل[100].

- يمينة زوجة حموا (الذي قتل من طرف الإرهابيين) هـــي الأخـــرى ستتزوج بالصيف القادم ودم حمو لم يجف بعد[101]

- وصونيا أساءت مبدأ حرية الاختيار مرّات عديدة:

* تناضل في حزب جعفر وتنسحب منه بعد توقيف الانتخابات علما بـــأن جعفر هو قائد إحدى الجماعات الإسلامية المسلّحة.

* تشرب الشاي وتأكل شهر رمضان وتؤجّر شقة لها وحدها[102]. تـــذبح ولا أحد من عائلتها يشارك في التّشييع[103]. ويعلق رجل: «من غير المعقـــول أن تعيش بمفردها في البيت؟» وكأنّه يبرر فعل الذبح هـــذا! لا يحـــقّ لصـــونيا أن تتصرّف مثل الرّجل. لماذا تسكر؟ لماذا تدخّن؟ لماذا تؤجّر شقة؟ لمـــاذا تقـــتحم عالم الرّجل؟ يقول الشاعر: إذا صاحت الدّجاجة صياح الدّيك فاذبحوها[*].

وتجدر الإشارة إلى أن شهرزاد ويمينة وصونيا جامعيات، وكانت الأولى شهرزاد خائنة، تركت خطيبها وهو في أشدّ الحاجة إليها! والثّانية غير مخلصة، تتزوّج بعد مقتل زوجها بقليل. والثّالثة متذبذبة تبحث عن طريقها. أهكـــذا هـــي المرأة الجامعية؟ خائنة وغير وفية ومضطربة!

الهوامش

* إبراهيم سعدي باحث وأستاذ جامعي وروائي جزائري، من مواليد 1950 يحمل شهادة دكتوراه في الفلسفة، وهو يدرس حاليا بجامعة مولود معمري، تيزي وزو. مؤلفاته "المرفوضون" (1981)، "فتاوى زمن الموت" (1999)، "بوح الرجل القادم من الظلام" (2002)، "بحثا عن آمال الغبريني" (2004)، "صمت الفراغ" (2006)، "كتاب الأسرار" (2007).

1 دريد يحيي الخواجة، إشكاليات الواقع والتحوّلات الجديدة في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص08.

2 يمنى العيد، الرّاوي: الموقع والشّكل، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، بيروت، 1986، ص. 44.

3 ماشري نقلا عن مصطفى المويقن، تشكّل المكونّات الرّوائية دار الحوار، ط1، اللاذقية، 2001، ص45.

4 واسيني الأعرج، النّزوع الواقعي الإنقادي في الرواية الجزائرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1985، ص11.

5 المرجع نفسه والصفحة نفسها.

6 سعيد علوش، الواقع والمتخيّل والمحتمل في الرّواية العربية، في الرّواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة النّشر، ط 1، 1981، ص 155.

7 مبارك ربيع، الواقع والواقعية الروائية، في المرجع نفسه، ص 85.

8 سعيد علوش، الواقع والمتخيل والمحتمل في الرواية العربية، ص83.

9 محمد عز الدين التازي، الواقعي والمتخيل من خلال علائق البحث النظري والكتابي في الرواية المغربية، في الرواية العربية واقع وآفاق، ص 231.

10 واسيني الأعرج، النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية، ص36.

11 برهان غليون، تأملات في الواقع العربي والرواية، في الرواية العربية واقع وآفاق، ص 171.

12 Christiane Achour & Simone Rezzoug, Convergences critiques, O. P. U, Alger, 1990, p. 269

13 المرجع نفسه، ص208.

* إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، الجزائر، 2002.

14 صلاح فضل، أساليب السرد في الرّواية العربية، دار سعاد الصباح، ط 1، 1992، ص 34.

15 المرجع نفسه، ص 33.

16 مصطفى المويقن، شكل المكونات الرّوائية ص 200.

17 المرجع نفسه، 155.

18يمني العيد، الرّاوي : الموقع والشكل، ص 21

*الجنس وتعني معجميا: جماع، علاقات الاتحاد الجسدي، علاقات الجنسية بين الذكر والأنثى.

19 جيفري باندر، الجنس في أديان العالم، دار الكلمة للنشر والتوزيع، دمشق 2001، ترجمة نور الدين البهلول، ص 08

20 سليمان حسن، مضمرات النص والخطاب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 199.

21 مجاهد عبد المنعم نقلا عن سليمان حسن، مضمرات النص والخطاب، ص 200

22 وردت التسمية في تقديمه لكتاب:

Rachid Mokhtari, la graphie de l'horreur, chihab Editions, Alger, 2002, p 15

23 غنية حمادو في تقديمها للمرجع نفسه، ص 18.

24 إبراهيم محمود، جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، مركز الإنماء العربي، ط 1، دمشق، 2002، ص 141.

25 إبراهيم محمد، جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، ص 145.

26 عبد الله محمد الغدامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1997، ص 30.

27 إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 219 – 220.

28 المصدر نفسه، من ص 144 إلى ص 151.

29 المصدر نفسه، ص 232.

30 إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 247.

31 المصدر نفسه، ص 290.

32 المصدر نفسه، ص147.

33 المصدر نفسه، ص 153.

34 المصدر نفسه، ص 207.

35 المصدر نفسه، ص 283.

36 المصدر نفسه، ص 259.

37 المصدر نفسه، ص 10.

38 إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 05.

39 المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

40 Rachid Mokhtari, La graphie de l'horreur, Chihab Editions, Alger, 2002, p 27 .

41 المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

42 المرجع نفسه، ص 25 .

43 رشيد بوجدرة في تقديمه المرجع نفسه، ص 15، حيث يقول:

«Parce qu'on écrit toujours dans l'urgence et que le geste vers l'écriture est une façon de sauver sa peau et celle des autres».

44 Rachid Mokhtari, La graphie de l'horreur, p 22

45 المرجع نفسه، ص 33.

* المرفوضون هو عنوان أول تجربة للكاتب إبراهيم سعدي، نشرها سنة 1981، وتدور حول العمال المهاجرين في فرنسا؛ تنطلق الرّواية من واقع الفئة المهاجرة، وتركز على شخصية أحمد وما يتعرض له من ظلم وإهانة في أماكن مختلفة يقصدها أحمد يوميا: المقهى، الشارع، المصنع، المسكن... ليقع في الأخير ضحية رجال البوليس على اثر سيل من الضرب المبرح.

46 فاضل ثامر، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى للثقافة والنشر، ط 1، دمشق، 2004، ص 09.

47 المرجع نفسه، ص 10.

48 المرجع نفسه، ص 05.

49 ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 18.

50 المرجع نفسه، ص 18.

51 عباس العقاد نقلا عن ناهضة ستار، المرجع نفسه، ص 24.

52 إبراهيم سعدي، صمت الفراغ، ص 83.

53 المصدر نفسه والصفحة نفسها.

54 المصدر نفسه والصفحة نفسها.

55 المصدر نفسه، ص 84.

56 ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، ص26.

57 المرجع نفسه، ص 25.

58 المرجع نفسه، ص 24.

59 إبراهيم سعدي، صمت الفراغ، ص 81.

60 إبراهيم محمود، جماليات الصمت قي أصل المخفي والمكبوت، ص 16.

61 المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

62 المرجع نفسه، ص 37.

63 المرجع نفسه والصفحة نفسها.

64 المرجع نفسه ص 155.

65 إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام ص 181.

66 المصدر نفسه، ص 238.

67 المصدر نفسه، ص 252.

68 المصدر نفسه، ص 257.

69 إبراهيم سعدي، بوح الرّجل القادم من الظّلام، ص 301.

70 المصدر نفسه،ص 302.

71 المصدر نفسه، ص 318.

72 المصدر نفسه، ص 319.

73 إبراهيم محمود، جماليات الصّمت في أصل المخفي والمكبوت، ص 67.

74 عبد الله الغذامي، المراة واللّغة، ص 35.

75 المرجع نفسه، ص 32.

76 عبد الله الغذامي، ثقافة الوهم ، ص 82.

77 المرجع نفسه، ص 83.

78 إبراهيم سعدي، بوح الرّجل القادم من الظلام، ص 252.

79 المصدر نفسه، ص ص35 – 36.

80 المصدر نفسه، ص 234.

81 المصدر نفسه، ص 31.

82 المصدر نفسه، ص 48

83 إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 48.

84 المصدر نفسه، ص 49.

85 المصدر نفسه، ص 84.

86 المصدر نفسه، ص 118.

87 المصدر نفسه، ص 71.

88 المصدر نفسه، ص 117.

89 المصدر نفسه، ص 100.

90 المصدر نفسه، ص 179.

91 إبراهيم محمود، جماليات الصّمت في أصل المخفي والمكبوت، ص 137.

92 إبراهيم سعيد، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 100.

93 المصدر نفسه، ص102.

94 المصدر نفسه، ص 196.

95 المصدر نفسه، ص 197.

96 إبراهيم محمود، جماليات الصّمت في أصل المخفي والمكبوت، ص 138.

97 إبراهيم سعدي، بوح الرّجل القادم من الظّلام، ص 251.

98 المصدر نفسه، ص 252.

99 إبراهيم محمود، جماليات الصّمت في أصل المخفي والكبوت، ص 138.

100 إبراهيم سعدي، صمت الفراغ، ص 10.

101 المصدر نفسه، ص 109.

102 المصدر نفسه، ص 81.

103 المصدر نفسه، ص 90.

* قالة الشّاعر العربي الفرزدق في المرأة التي قالت شعرا مثل الرّجل، عن عبد الله الغذامي، ثقافة الوهم، ص 159.

التقاطب والتنافر/ التماثل والتناظر
قراءة في رواية " ديك الشمال" لمحمد الهرادي

أ.د. محمد تحريشي

جامعة بشار

إن رواية" ديك الشمال" نص متميز يدعو القارئ إلى المساهمة في كتابته وقراءته والمغامرة معه في ما يشبه الغواية أو اللعبة الجميلة؛ ومن ثم يتحدى القارئ بجرأة كبيرة في تناول قضايا من صميم المجتمع المغربي تناولا فنيا متميزا، وبتوظيفه لغة متميزة تجمع بين الفصيح واليومي المتداول، والمبتدع والمخترع في كل المجالات الحيوية من سياسة وفن وتواصل ..الخ.

تعتمد قراءتي للرواية على توظيف بعض الأدوات الإجرائية النابعة من مفاهيم جمالية هي التقاطب والتنافر وكذا التماثل والتناظر في سبيل الكشف عن خصوصية البناء السردي لمحمد الهرادي في "ديك الشمال"؛ ولأبين عن أن هذا النص يقوم على التقاطب والتجاذب بين عناصر جزئية، وفي الوقت ذاته تتصارع هذه الجزئيات وتتنافر وتتباعد ليتأسس تقاطب جديد يولد تنافرا جديدا وهكذا دواليك.

إن الكثير من جزئيات هذا العمل تتماثل فيما بينها وتتناظر وتتقابل إن على مستوى الحدث وإن على مستوى الشخصيات وإن على المستوى اللغوي المؤسس لجمالية السرد مما يولد متعة لدى القارئ وهو يكتشف هذه التماثلات والتناظرات.

إن "ديك الشمال" نص تواصلي يربط جسورا بين أنماط خطابية متنوعة في المغرب، ويقدم وجهة نظر تنبعث من رؤية فنية أيديولوجية قد تكون أكثرت من توظيف المجاز والانزياح الأسلوبي، ومن ثم يحمل ديك الشمال دلالات

متعددة ومتنوعة وفق سياقات اجتماعية ونفسية وتاريخية وحضارية تدفعنا إلى أن ننظر إلى هذا التعبير وفق العلاقة الإسنادية الرابطة بين ديك النكرة والمعرف بالإضافة والشمال المعرفة بأل التعريف، ولا تسمح لنا هذه العلاقة الإسنادية بأن نقدم أو نؤخر في مكونات هذا العنوان الذي جاء في صيغة جملة اسمية قد تفيد الثبات وعدم الحركة على الرغم من تعيينه لجهة الشمال ليحدد اتجاه السير والانطلاق وفي مقام آخر اتجاه القبلة فمتى عرفنا الشمال عرفنا باقي الاتجاهات، ما أصعب أن لا يستطيع الإنسان أن يحدد لنفسه اتجاها يسير عليه أو يجانبه أو يخالفه.

إن عنوان هذا العمل السردي "ديك الشمال" يشكل مفتاحا لجمالية التقاطب والتنافر يفك بعض استغلاق النص خاصة وأنه جاء على صيغة جملة اسمية يتقاطب جزؤها الأول مع الثاني ويتنافر معه في الوقت ذاته ليوحي بوجود شد وجذب بين هذين الطرفين، وقد جاء هذا العنوان مكثفا ليعتصر تجربة الكتابة عند محمد الهرادي والتي توحي بأن الرجل قد تمرس كثيرا على الكتابة، وهو يسعى جاهدا إلى الاستفادة من التجارب السابقة والسعي إلى تجاوزها بممارسة فنية واعية تقدم وجهة نظر في ما يكتب وفي طريقة الكتابة ولمن نكتب. جاء هذا العنوان مكثفا في كلمتين من السهل الممتنع وكأن العنوان كان جاهزا قبل البدء في الكتابة، ولكن في الواقع يكشف مثل هذا التشكيل اللغوي أن المبدع قد اشتغل على هذا العنوان ليأتي في بنية لغوية مناسبة لنمط الكتابة الذي اختاره في هذه المرة، والذي يتجاوز المألوف وهو في الوقت ذاته لا يخرج عن طبيعة الكتابة السردية العربية وخاصة في بناء العنوان لإحداث الأثر المناسب: لذة كتابة ولذة قراءة؛ فالعنوان لم يعد: "دالا أو بوابة الدخول إلى النص فحسب، بل بات رمزا موحيا أو استعارة دالة، أو صورة مخيلة، أو مطابقة ذات تفجر إيقاعي، أو سجعا في تدفق صوتي"[1]. إن بناء العنوان والاشتغال عليه سمة من سمات الكتابة السردية، "فقد يوظف المبدع كل تقنيات التعبير وجمالية اللغة المعبر بها في سبيل الربط بين النص المتن وعنوان العمل، وقد يرتقي العنوان

جماليا ليصبح هو نفسه نصا يتشاكل (يتقاطب) مع النص المتن أو يتقابل (يتنافر) معه، وقد ينافسه في إحداث الأثر المناسب في المتلقي أو القارئ باعتماده على الاقتصاد في اللفظ والتوسيع في الدلالة وقدرته على توظيف الرمز والإيحاء والإشارة بالقدرة نفسها التي يوظفها النص على الرغم من قصر العنوان وتكثيفه قياسا إلى المتن، وكأن العنوان يعتصر التجربة الإبداعية في كلمة أو مجموع كلمات."[2].

ديك الشمال يعلق في مكان عالٍ ليحدد وجهة الشمال، ومهما تغير الجو والمحيط وازدادت قوة الرياح أو توقفت، ومهما تبدلت الفصول وتحولت، فإنه باقٍ في موقعه غير متبدل أو متحول؛ إنه معلم وعلامة دالة على اتجاه الشمال، وهو في الوقت نفسه محدد للاتجاهات الأخرى، فمتى عرفنا الشمالي عرفنا الجنوبي وكذا الشرقي والغربي بحمولة كل واحد منها بحسب التجارب الإنسانية.

وديك الشمال قد يكون معلما أيديولوجيا وسياسيا يتحاور مع الاتجاهات الأخرى المعاكسة له أو المرافقة، وقد يقرأ على أن الشمال هو اليسار في مقابل اليمين، وقد يكون معلما جغرافيا يحدد حدودا إقليمية بين الشمال والجنوب من الكرة الأرضية أو حدا فاصلا بين الشرق والغرب.

وديك الشمال نموذج دخول لعالم جديد قد ينطلق من العولمة بكل تناقضاتها التي تقصي الخصوصية الإقليمية والثقافية، وتؤسس لبنيات لغوية حداثية معاصرة تقترب من لغة الشباب ولغة الحديث اليومي التي تعتمد على النحت والاقتراض اللغوي والقياس، وقد يغلّب الاستعمال ومبدأ السهولة والاقتصاد اللغوي، والمزج بين مستويات لغوية متنوعة ومتعددة. إن ديك الشمال تجربة لغوية تمارس لعبة غواية تستدرج القارئ إلى مغامرة كتابة سردية، ولا ينتبه هذا القارئ إلا وقد شرع في قراءة الرواية من خلال صيحات ديك الشمال الفجرية عبر محطات يرسمها الكاتب على شكل منبهات لغوية من ذلك تذكيره للقارئ بأنه سيكتب رواية.

ويتشاكل التقاطب مع الاستقطاب الذي يعني انجذاب مجموعة من البشر أو الأشياء إلى بعضها بعض لتشكل وحدة منسجمة تخضع لتأثير قوي، وقد استطاع هذا المبدع أن يقف على هذه الخاصية وأن يرصدها بأشكال مختلفة ومتنوعة من ذلك ما جاء في الصفحة 32 يقول: ".. وقلت : هذه حكومة بلا صحافة وبلا أفكار، وقاطعتني: باردون، قلت لها مجددا هذه الحكومة تحتاج إلى أحزاب حقيقية. ولم ترد. طبطب هاني على كتفي مواسيا: اجمع أصحابك وسنكوّن حزبا جديدا، حزب المستقبل، حزب الشباب..."[3]. وهكذا يتولد من التنافر الاستقطاب الباني المؤسس لفكر بديل جديد.

ويقترب الديك في هذا العمل من العالم الأسطوري والصوفي ليرسم لنا واقعا عجيبا يضفي سحرية على السرد؛" ...فإذا بديك طار ونزل على رأسه هو، رأسه هو ينزل عليه ديك من الديوك الملونة التي تعرف، وافرد الديك جناحيه وأخذ يصيح: كوكوعو، كوكوعو، كوكوعو، مرة أولى ومرة ثانية ومرة ثالثة.."[4] يحمل هذا الديك هاهنا دلالة عجيبة تنضاف إلى تلك الدلالات التي تقرأ من خلال العنوان؛ فهو يستعمل رمزا أو كما جاء في النص قي بداية هذا المقطع السردي: "وكان المرحوم يستعمل الحيوانات في الرموز"[5] وكذا يفعل محمد الهرادي بهذا الديك رمز إنسان بعينه؛ " ...على أن القصة صارت هكذا: جاءت كورة رصاص من مدفع إلى صدر الديك، ثقبت قشابة الصوف ووقفت عند لحمه ولم تدخل فيه، على أنها صارت مثل قرصة، كأن كورة المدفع ضربت في صخرة صماء."،[6] يكشف هذا المقطع السردي عن استفادة هذا المبدع من رمزية الديك في إضفاء تعمية على الحدث مما يجهد القارئ في سبيل الكشف عن أساليب هذه التعمية، على الرغم من أن الرمز قد يحيل إلى دلالات متعددة فإنه في الوقت ذاته قد يجعل هذه الدلالات بعيدة المنال عن إدراك المتلقي. إن دلالة المنطوق والمفهوم قد تكون متطابقة وقد لا تكون كذلك مما يفتح باب القراءات على التعدد والتأويل والاجتهاد في فك استغلاق النص أو يسبب مشكلا، وقديما وسم بعض الدارسين أعمالهم بالمشكل كابن قتيبة الذي

عنون كتابه "تأويل مشكل القرآن" وابن جني في كتابه" الفتح الوهبي على مشكلات شعر المتنبي".

إن الخطاب هو منطوق تواصلي بين متخاطبين يقوم على علاقة بين المنطوق والمفهوم؛ يقول نصر حامد أبو زيد عن هذه العلاقة: "إذا انتقلنا إلى الأقوال اللغوية، فهناك مستويات للتحليل تبدأ من دلالة المنطوق لنصل إلى المفهوم. وليس من الضروري دائما تطابق المنطوق والمفهوم، لأن المفهوم من قول بذاته في سياق معين يختلف عن المفهوم من القول نفسه في سياق مغاير، وهذا أمر نلاحظه في حياتنا اليومية وفي استخدامنا للعبارات والأساليب، فأسلوب الأمر مثلا قد يراد به الامتثال والاستجابة في سياق، وقد يراد به التعبير عن الدهشة في سياق..."[7]؛ من ذلك أننا لو وقفنا عند العبارة الآتية "نحب الحياة متى استطعنا إليها سبيلا" لوجدنا أنها تحمل أكثر من دلالة كلما تغير الناطق بها وكلما حركنا السياق الذي ترد فيه، فلو نسبناها إلى ملحد لدلت على التمسك بالحياة وعدم الاكتراث بالآخرة، ولو جعلنا قائلها مؤمن لأصبحت تعني الحلال والزائل والمنتهي، ولو جعلناها لصاحبها محمود درويش لدلت على ما يعانيه الفلسطيني من حصار وموت مستمر قلما يكون للحياة حيز أو مجال، وتذكرنا قوله في حصار بيروت"مديح الظل العالي"...نفتح علبة السردين تقصفها الطائرات...

ويستمد محمد الهرادي من الحمولة الدلالية للديك ولريشه أبعادا فنية يمكن ترصدها في هذا العمل؛ من ذلك قوله: "... والديك على رأسي، وبين شكل ولون ريش هذا الطائر يبدو التاج على رأسي من ريش وذهب وياقوت، وتبدو صومعة، الأسود مضطربة تتحرك كالغصن، والكل قبض ريش، وكلامي مفهوم، وأنا لا أتكلم السريانية، لغة الملائكة والأطفال، بل أتكلم بالمفاتيح، لغة الأولياء والأوتاد، وبعلم الحروف والأسماء، أعرض بضاعتي أمام من سماني، وقوم عظامي، وأحياني وأماتني، وقرأ طالعي، بل وأكثر... وريش الديك على

رأسي وهو التاج، والديك يفرد جناحي، ثم يطير، ثم لم أعد أراه، ثم لم يره أحد من بعد، وإذن فقد عشت، سلاما ووداعا."[8]

ويتقاطع الريش والتاج؛ ريش الديك وتاج الملك ليرسم دلالة تتقاطب وتتنافر مع دلالات أخرى مستمدة من مرجعيات توظيف الحيوانات رموزا وعلامات لأفكار ومواقف، وتتناص مع نصوص غائبة تستحضر هاهنا ولعل أقربها قصة سيدنا يوسف مع أحد السجينين؛ قال تعالى: { ودخل معه السجن فتيان قال أحدهما إني أراني أعصر خمرا وقال الآخر إني أراني أحمل فوق رأسي خبزا تأكل الطير منه نبئنا بتأويله إنا نراك من المحسنين}. وقال عز من قائل:{ يا صاحبي السجن أما أحدكما فيسقي ربه خمرا وأما الآخر فيصلب فتأكل الطير من رأسه قضي الأمر الذي فيه تستفتيان}[9].

يرتقي هذا الديك إلى مستوى عجائبي في نهاية هذا النص السردي ليعتصر الفكرة المحركة لكتابة هذا النص الثبات والطيران في آن واحد؛ فالديك طائر لا يطير ومن ثم فهو يتقاطب مع بقية الطيور ويتنافر معها وهو كذلك يتقاطب مع البشر ويتنافر معهم، وهو أيضا رمز فرنسا وشعارها والعلامة الدالة عليها في المحافل والمناسبات. رصدت لنا الصفحة 111 وما بعدها الكثير من التناظر والتماثل لهذا الكائن؛ من ذلك: " – أقول لك، أنا أحب تسميته بالدجاج عوض الديك أو الديكة. والفراريج هي كلمة ألطف، ولها صلة بالجوهر الروحي للإنسان، وهي أيضا ساكنة في ذلك اللوغوس الذي يقاسي فينا، في كل لحظة. وفعلا، إنها لكذلك، إنها رمز القربان، وهي المونولوج الدرامي الذي تنسجه أحشاؤنا حين نجوع.. أقلت نجوع؟ نعم، حين نجوع إلى عالم الكمال السماوي، فلا معنى للجنة دون فراريج، ودون رمان، فراريج شقراء، بنية، زعفرانية، ذهبية، تكتنفها الأسرار، مستلقية على ظهورها،كالنساء، تدعوك إلى اغتصابها... وأنت تعلم أن لحم الديوك تتفرع عنه تفريعات اللحوم الأخرى، لحوم الدجاج الرومي، والطيهوج، شقيق القيج والحجل، ولكن القيج والحجل والطيهوج، يستعين كل منها بجناحيه ليطير، ليختلف عما سواه، فيما

الديك، الدجاج، الفروج، الدجاج العادي، والرومي، فيطير بالكناية، ولذلك فالدجاج صنف غريب من الطير، بل الأرجح، أنه ليس طائرا على الإطلاق، فوجود الأجنحة في اسمه وجنسه هو نوع من الاحتيال نوع من الاستعراض الكاذب، ولذلك فهو أساسا يسير على الأرض، ولكن الطيور كلها تسير على الأرض، باستثناء طائر الأباتروس الخرافي، الذي يولد طائرا، ويحترق طائرا..."[10]. تعمدنا اختيار هذا المقطع على طوله، على الرغم من أننا اقتطعنا منه بعض الأجزاء، فهو يكشف لنا جمالية التقاطب والتنافر في هذا العمل السردي التي جاءت في صيغة ممارسة لعبة فنية أتقنها المبدع لما ارتقى إلى الجانب الفلسفي والروحي في تخريجاته لكلمة فراريج التي جعل لها صلة بالجوهر الروحي للإنسان، وجعلها ساكنة في ذلك اللوغوس، وجعلها أيضا رمز القربان، ثم كشف عن الفروق النوعية بين الديكة وبقية الطيور، وبين الديكة وطيور جنسه، ولم يكتفِ بهذا بل اهتم كذلك بنقاط التقاطع والتماثل بين مملكة الطيور ليُخرج الديك منها، ويجعله فريدا في نوعه: "هو مجرد طائر انتدب للسير الخفيف والطيران الكاذب..."[11]. وهذا في حد ذاته علامة مميزة تحقق تلك القيمة الجمالية: التقاطب والتنافر التي أنبنى عليها النص؛ فالديك يتنافر مع بقية الطيور في أنه لا يطير على الرغم من وجود الأجنحة في اسمه وجنسه، ويتقاطب معها في الريش والمنقار وإصدار الأصوات ونظام التوالد.

إن الكتابة عند محمد الهرادي وعي تام، ومن ثم يضع مسافة بين ما سيكتب وبين ما يمكن نسبته إلى السيرة ـــ رواية؛ ولهذا يبدأ عمله هذا قائلا: "اعتقدت أن كتابة رواية قصيرة خلال أسبوع واحد أمر ممكن. فكّرت في ذلك بعد أن أيقظتني قبيل الفجر ضجة أحدثها جرو جائع."[12] يوظف المبدع هاهنا الإيهام المنطقي وكأن الرواية لم تبدأ بعد، وكأنه لم يشرع بعدُ في كتابتها، ولم نشرع نحن في قراءتها. ينطلق محمد الهرادي من واقعة الجرو ليبني خيوط هذا العمل المميز والمحمل بالدلالات المفعمة بالإيحاءات الرمزية والتي تحتاج إلى جهاز مفاهيمي متنوع ومتعدد، قد يستند إلى خارج النص ليفك بعض استغلاقه

إن توفرت له أدوات إجرائية ومفاتيح قرائية تجمع بين داخل النص وخارجه وأنَّى ذلك؟

يواصل لعبة الإيهام المنطقي ليجمع بين الكتابة من داخل النص فيختار ضميرا يروي هذه الحكاية بكتابة من الخارج وكأنه غير معني بما يكتب، أو أنه لا يعرف من أمر الكتابة شيئا وهو يسعى ويحاول أن ينقل لنا حكاية؛ يقول عن الجرو الذي أحدث ضجة: "يقول الولد هو من نوع البيرجي، وهو ما يعني أنه يصدق تلك الحكاية وهي تحكي عن زواج شرطي مغربي بكلبة، أنجبت له فيما بعد جروا من سلالة البيرجي. أما أنا فقد كنت اعتبره مجرد مواطن كلب، ولهذا قيدته كي لا يحدث ضجة تطير نومي الخفيف..."[13]، ومن يقرأ هذا المقطع يدرك أن محمد الهرادي يحمّل نصه بحمولة إقليمية مغربية تنهل من المرجعية الشعبية في تصويرها للشرطي في الذاكرة الجماعية الشعبية عبر استعمال النكتة والطرفة التي تقوم على المفارقة التي تولد المتعة والإمتاع لدى المتلقي، ولا يتوقف عند هذا الحد بل يستفيد من دلالات الكلب في الموروث الشعبي والحمولة الاجتماعية والمخزون الديني والأعراف والتقاليد حيث يحمل الكلب قيمة سلبية منفرة، مع العلم أننا لا نحتفظ له إلا بقيمة إيجابية واحدة هي الوفاء.

تذكرت وأنا أقرأ هذه الجمل تقديم الشاعر السوري العربي"عمر الفرا" لقصيدته "الثأر" بقوله: "قُتل كلب، وبعد يومين وعلى بُعد 400 كلم قُتل شخص؛ ذنبه أنه ابن عم قاتل الكلب"، فانزاحت عندي الكلمات إلى مجموعة من الدلالات للكلب الحيوان وللإنسان عندما يتحول إلى كلب عن طريق المسخ أو عن طريق مجموعة من الصفات والأفعال والتصرفات، أو عندما ينحط الإنسان عن إنسانيته ويتجرد من تلك القيم الفاضلة وأخصها احترام الإنسان لأخيه الإنسان ويصبح كما قال المبدع عنه "مجرد مواطن كلب، ولذلك قيدته كي لا يحدث ضجة تطير نومي الخفيف".

إن وجود الكلب هاهنا يولد تنافرا من جهة وينتج تقاطبا من جهة أخرى؛ فالتنافر يحصل بتلك الضجة التي أحدثها جرو جائع من نوع البيرجي قبيل

الفجر، وأما التقاطب فيقع بزواج الشرطي المغربي من كلبة، ولما يقيد الراوي الكلب لكي لا يحدث ضجة ... ومع ذلك يحدثها. إن هذه الواقعة هي المحرك المبدئي للكتابة التي يدعو المبدع القارئ إليها؛ "... واستللت من حلم غير عادي قرارا لا معنى له، مزدوج الهدف. أولا، أن أكتب عشر صفحات في اليوم، وثانيا، أن أمتنع عن التدخين طيلة ذلك، وهذا يعني أنني سأتحول إلى روائي، كامل الصفة، خلال بضعة أيام..."[14]. من ثم تصبح الكتابة ومشروع كتابة نص روائي مستوى من التقاطب والانجذاب والتآلف، ويصبح الإقلاع عن التدخين مستوى من التنافر والطلاق والابتعاد والتخاصم يغذي حقلا دلاليا يوظف له ألفاظا من حقول دلالية جزئية: قرار منع التدخين قراران في منزلة قرار الموت والحياة، أشبه بقرار الانفصال عن عالم كامل.

يمارس محمد الهرادي لعبة سردية مميزة وكأن الحكاية لم تبدأ بعد، وقد يصبح منظرا للرواية وليس مبدعا لها في شكل يشبه الاستعراض المعرفي والنقدي؛ يقول" لعل آخر ما أفكر فيه هو "الموضوع". الموضوع ليس سلعة تعرض ولا توجد موضوعات مهمة أو أحسن من الأخرى في الرواية. ورغم الاستثناءات يبقى المهم دوما هو الكلمات، وحدها تستطيع أن تصنع حياتها المستقلة بعد أن تعبرنا، وعلى هذه الكلمات أن تعبر إلى ذهن هذا البقال نصف المثقف... لتقنعه بما لا بد منه"[15]، ليحدد هذا المبدع الغاية من الكتابة فهي ليست الموضوع إنما طريقة الكتابة التي تستحضر قارئا معينا، ومن ثم فهو يكتب لأنصاف المثقفين ولا يكتب للنخبة. ومن يجتزئ هذا النص من الرواية يجده نقدا أكثر منه إبداعا، وقلما يتداخل الناقد مع المبدع في العمل الروائي، وقد شهد الأدب العربي حالات مشابهة حين يكشف المبدع عن إشارات نقدية تنظيرية وإسهامات نقدية لمبدعين خاصة في مقدمات أعمالهم، ولعل أقرب مثال أبو تمام ونزار قباني.

إن مثل هذه المقدمة هي بمثابة عتبة من عتبات النص تفتح شهية القارئ وقد توهمه منطقيا بأن الراوي أو المبدع لم يفكر كثيرا في موضوع هذه

الحكاية، وقد نتفق معه في الطرح وكأن مدار المزية والتفاضل في طريقة العرض وفي حسن اختيار الكلمات وفي نظمها عبر توخي معاني النحو والقدرة على الانزياح بهذه الكلمات عن دلالتها الأصلية ليتمكن المبدع من تجاوز المألوف والمعتاد، "ورغم الاستثناءات يبقى المهم دوما هو الكلمات، وحدها تستطيع أن تصنع حياتها المستقلة بعد أن تعبرنا، وعلى هذه الكلمات أن تعبر إلى ذهن البقال نصف المثقف.."[16]، ومن ثم فالكلمات تختار القارئ الهدف الذي يكون من الطبقة الوسطى من المجتمع، وعلى هذه الكلمات أن تعبرنا وتحي بداخلنا أي أن تحي بالاستعمال والتداول لما تستطيع اللغة أن تتجاوز المألوف والمعتاد.

إن رواية "ديك الشمال" مبنية على مبدأ التقاطب والتنافر في جمالية مميزة لأنها تكتب عن المألوف للجمهور من الناس بلغة مألوفة لتتجاوز هذا المألوف والمعتاد لبناء واقع جديد. "أكان على هذا الرواية، منذ البدء، أن تولد بين تمرد جرو، وجدول حساب بقال، وأن تحمل في بطنها كل الزفت الذي يلوث الرئة، والصدأ الذي يطال الأيام"[17]، فظاهر هذه الأشياء التنافر وعدم الانسجام كأن لا جامع بينها؛ فتمرد الجرو في حد ذاته تنافر مع الواقع وما الذي يجمعه مع جدول حساب بقال، ثم ما علاقة كل هذا مع الوقائع الملوثة والصدئة، إنه التنافر الذي سيولّد تقاطبا يؤدي إلى تنافر وهكذا دواليك. يقول "وضعت محطات صغيرة في برنامج رحلة الكتابة، الدرب الطويل الذي سيوصلني إلى النهاية المحتومة لابد أن توجد فيه محطات، هناك تتقاطع مصائر، وتظهر وتختفي وجوه ويمكن أن تنظر إلى ظلك وإلى موطئ قدمك، تجد كل ما حولك يتحول، لغتك نفسها ينبغي أن تلون هذه المسالك المتعددة لعلك تستطيع أن تمسك بيد الآخرين لتوصلهم إلى حيث يشاؤون. لا أحد يمكنه خذلانك، وأنت لا تنكر أن كل محطة هي مناسبة لتوليد الطاقة، حيث تراجع ما فكرت فيه، وتعيد ترتيب ما تراكم أمامك من كلمات ... وأحداث."[18] يكتب محمد الهرادي بطريقة توليدية توالدية متناسلة أو هكذا يوهمنا، يعتصر تجربته في الكتابة بعد أن يكون قد فككها وحلل عناصرها وكشف عن

الكامن والمستور فيها، فهي كتابة تنطلق من المتنافر لتصل إلى المنسجم لتولد منه متنافرا يبحث عن انسجام وتوافق وتقاطب من جديد.

وتقوم الرواية على مستوى آخر من التقاطب والتنافر بتوظيفها للغة معاصرة تحاكي اليومي والمعاش موظفة بنية لغوية تتقاطب مع الفصحى وتتنافر معها، استطاع محمد الهرادي أن يستدرج القارئ إلى جو الكتابة ويشده إلى هذا النص بتوظيفه للغة وسطى بين الفصحى والعامية؛ لغة الطبقة الوسطى من المجتمع، لغة متداولة بشكل يومي بين أفراد المجتمع مفهومة إيحاءاتها الدلالية وشحناتها الجمالية؛ من ذلك قوله: "وانتزع شاوشاو نفسه دون رغبة من أمام الحاسوب وقال لي إذن هيا بنا إلى نادي الخيول، هناك سنشرب كأسا واحدة ونأكل البروشيت، وفي الطريق، وهو يسوق الفيات الجديدة، تلفت إلي، قال: ما الأخبار؟ قلت: لا شيء. قال: هل تتصور، أعطوا تسبيقا لكل برلماني وصل إلى عشرة ملايين، هل يعقل، عشرة ملايين لكل برلماني، واحدا بواحد، ولماذا؟ ثمن الجلباب والشاشية، ثمن الهيبة والحصانة؟ قلت ثمن بخس، وكن على بال، الاستقرار لا ثمن له، وكلهم يفهمون هذا، وهم يحتاجون إلينا ونحن نحتاج إليهم."[19] قد نتفق أو نختلف حول مثل هذا الاستعمال اللغوي الذي هو أقرب إلى الواقعية من جهة، ومن جهة أخرى قد ننظر إليه على أنه يمثل إسفافا لغويا يسقط اللغة الإبداعية من عليائها ويجرها إلى لغة عامية لا تحقق الجمالية الأدبية المرتبطة بذلك المستوى الفصيح. ومع ذلك قد لا ننظر إلى هذه البنية اللغوية من هذا الجانب، خاصة إذا علمنا أنها موضع خلاف بين المبدعين والنقاد ومنظري الأدب واللغويين، ولننظر من زاوية التقاطب والتنافر إلى بنية هذا النص المختار اللغوية لنجدها تتقاطب مع العامية ومع الفصحى وفي الوقت ذاته تتنافر مع الأولى ومع الثانية؛ فلا هي أخذت بنية الفصحى ولا جاءت على بنية العامية والتركيب السوقي.

وأعطى مثل الاستعمال للنص خصوصية جمالية أخرى لما أوجد نوعا من المشاكلة والتوافق من جهة، ومن جهة أمد النص بمستوى من التناظر والتماثل؛

فبين الراوي وشاوشاو توافق وانسجام وتشاكل في الرؤية والمأكل والمرافقة والموقف السياسي، وبينهما والبرلمانيين والسلطة تماثل ووجهة نظر وتنافر يبدأ بقوله: أعطوا تسبيقا ...إلى قوله ونحن نحتاج إليهم؛ ليعلن عن تقاطب وانجذاب من جديد أساسه المنفعة المشتركة فالاستقرار لا ثمن له. إن محمد الهرادي يبني "ديك الشمال" على هذه الصيغة المتناسلة من تقاطب إلى تنافر إلى تقاطب من جديد وهكذا دواليك.

استثمر محمد الهرادي جمالية التقاطب والتنافر على مستوى اللغة الموظفة في عمله هذا، وقد وُفّق في تحويل التنافر إلى تقاطب خاصة على مستوى استعمال الحروف متقاربة المخارج، وقد جاءت فصيحة لا يجد القارئ صعوبة في قراءتها ومعاودة قراءتها من دون صعوبة تذكر؛ من ذلك قوله:" كان الله في عوننا جميعا، فهذه الـحِلوة، حِلوة الـحِلوات، حِلاوة الـحِرام، تستطيع أن تـحِرر شعبا بكامله من ظلم القرون، هي وحِدها ملحِمة. ملحِمة من اللحِم.."[20]. فازدان هذا المقطع بوجود صوت حرف الحاء الذي على من كثرته لم يؤدي إلى تنافر بل إلى تقاطب، فكان الكلام فصيحا لا صعوبة في تكراره ولا صعوبة في فهمه وإدراكه، وزاده بهاء وجمالا قدرة المبدع على استعمال اللفظ بمستويات دلالية متباينة؛ كاستعماله لـ: ملحمة بمعنى مَلْحَمَة وبمعنى ملَحْمَة التي تقال للمرأة المكتنزة باللحم.

وأوجد هذا المبدع مستوى آخر من التقاطب والتنافر مع القرآن الكريم لما أتى ببنية لغوية تستمد علاقاتها الإسنادية من الصيغ التركيبية للقرآن الكريم؛ قال على لسان الحاجة: "سيدنا سليمان عليه السلام هو الذي وقف على ساحل البحر والريح من تحته والإنس عن يمينه والجن عن شماله والطير في السماء تظلله يا ابني. ثم نظر إلى عظم أمواج البحر فدعته نفسه أن يعلم ما في قاع البحر يا ابني. فأمر الريح فسكنت من تحته، ثم دعا رئيس الغواصين وقال له: اختر لي من أصحابك مائة رجل. فاختار له مائة رجل يا بني.فقال اختر لي من المئة ثلاثين، فاختار له ثلاثين فقال اختر لي من الثلاثين عشرة، فاختار له عشرة،

فقال اختر لي من العشرة ثلاثة، فقال الواحد منهم: غص حتى تنظر إلى قعر البحر وتأتيني بالأخبار، فقال له سمعا وطاعة لك يا نبي الله، فغاص في البحر بعيدا ثم خرج فقال سليمان: ما الذي رأيت؟ قال يا نبي الله، ما رأيت إلا أمواجا وحيتانا، غير أني رأيت ملكا عظيما...."[21] بني هذا المقطع من الرواية في الصفحة 38 وما بعدها وفق هذا البناء القريب من السياق القرآني؛ فقد استمد علاقاته الإسنادية من العلاقات الإسنادية في القرآن الكريم، واعتمد أيضا بنية سردية تأخذ من السرد العربي القديم والقريب كثير من السرد القرآني والسرد العربي لقصص ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة ورسائل الجاحظ.

يوهم المبدع القارئ إيهاما منطقيا بهذا البناء إلى درجة الاعتقاد بأن هذا الجزء هو إعادة صياغة لوقائع من الماضي بسرد تراثي، ولكن يفاجئه لما يربط بهذه الوقائع بالحاضر قائلا: "فتعجب سليمان منه ومن زيه الذي زيك الآن يا بني، ثم قال له: ما بلغ بك ما أرى؟ فقلت أنت يا نبي: يا نبي الله، كانت لي والدة وكنت من أبر الناس بها، لا أترك شيئا إلا اشتريته لها من سوق سبتة وجوطية درب غلف، فلما حضرتها الوفاة سألتها أنت يا بني أن تدعو لك، فرفعت رأسها إلى السماء وقالت: يا رب، قد عرفت بولدي بي فارزقه العبادة في موضع لا يكون لإبليس وجنوده عليه سبيل، ثم ماتت، فدفنتها فخرجت يوما يا بني إلى ساحل البحر لتصيد السمك لا لترش الماء على البنات الفاتحات، فإذا أنت بهذه القبة، فدعتك نفسك أن تدخلها، فلما دخلتها انطبقت عليك أبوابها يا بني...".[22]
يتفنن محمد الهرادي في توظيف التنافر والتقاطب في بناء جمالية سردية في هذه الرواية مما يولّد لدى القارئ شعورا بالجمال والمتعة ورغبة وتشويقا إلى المزيد من الأحداث والوقائع التي تتقاطع في ما بينها عبر تداخل السياقات والمواقف وتضافر المحكي والمروي والملفوظ والمصرح به من القناعات والأفكار والمسكوت عنه منها.

إن هذا المقطع يتقاطب مع بقية المقاطع المشكلة لهذا النص ويتنافر معها في الوقت ذاته، وكذلك يقع التقاطب والتنافر بينه وبين البنيات اللغوية المشكلة للسرد القرآني والسرد التراثي العربي الذي يشكل حضوره قيمة جمالية يمكن الوقوف عندها مطولا، ويمكن أن نشير هاهنا إلى التناص مع القرآن الكريم الذي شكّل حضورا لافتا للنظر سواء بآياته أو بأجزاء منها، أو من خلال استثمار السياق القرآني والأجواء الدينية كالتصوف والمشيخة وقراءة القرآن الكريم. إن محمد الهرادي، وهو يقتبس من القرآن الكريم، لا يشير إلى ذلك ولا يميزه، إنما يستعمله من باب التوارد وحضور النص الغائب، ونحن لا نعدم قصدية في هذا التوظيف؛ من ذلك ما جاء في الصفحة 59: "... ماتت الفرس في المعترك وأصابتني الجروح الأخرى في الصدر ف(كانت بردا وسلاما)، وسمعناه وأيدناه رغم أننا قلنا كفى من الكذب والتلفيق يا أيها الشيطان والمعركة جرت منذ قرون، و(نبذناه في العراء وهو سقيم).."[23]. وعلى الرغم من ضرورة التمييز بين كلام الله تعالى وكلام البشر في الحديث أو في الكتابة، إلا أن محمد الهرادي أراد أن يستفيد من سيـــاق الحـــال contexte de situation من أن المقتبس هاهنا من النصوص الأكثر تداولا واستعمالا فهي مميزة ومعروفة، والمخاطَب على علم بحال الخطاب، ولكن يطرح مشكلا في حال ترجمة هذا العمل السردي إلى لغة أخرى فكيف يتم التمييز بين كلام الله وكلام البشر؟.

لا يكتفي محمد الهرادي بهذا التقاطع مع القرآن الكريم بل يتجاوزه إلى مستوى آخر من التنافر والتقاطب قد يخلخل أفق انتظار القارئ بمفارقة ناتجة عن بنية لغوية تقوم على علاقات إسنادية تتجاوز المألوف وتقع في أحضانه؛ لأنه هو الداخل الذي لا خارج له وهو الخارج الذي لا داخل له، ومن ثم فإن هذا المبدع يقرب إلى القارئ العجيب والغريب إلى درجة أن يصبح معاشا ومعيشا، ومرئيا ومجسما، يواصل سرد الأحداث ليربط بين المتقدم والمتأخر

ليجعلك تستشرف الآتي؛ يقول: "فقال لك سليمان: هل لك في صحبتنا رغبة. قلت أنت: لا يا نبي الله، إن تشأ تأذن لي أن أعود إلى قبتي فأذن لك سليمان، فانطلقت ودخلتها وانطبق عليك بابها، وها هي السيمكا سبيسيال وقد تزاخرت بها الأمواج، وأنت فيها، لا الماء يطفئ ظمأك، ولا نار الموتور تغذي جوعك، لأنك تحولت من بحار وسديم وسحاب ومطر وجليد إلى ثلج، لا ترهب الثلج يا بني، إنه يتبخر أيضا مثلما يتبخر كل هذا الكلام."[24] هكذا تعود الأحداث إلى البنية اللغوية المعاصرة التي تنهل من اللغة اليومية للمواطن المغربي الكادح ونصف المثقف، وتعود السيمكا هذه السيارة العجيبة التي تنقلنا في هذه الرحلة الممتعة في جو ممزوج بشيء من الغريب والعجيب والفنطازي والاحتفالي لتنتصر اللغة ويشمخ السرد وترتقي الحكاية ويطفو الممتع بقدرة هذه الروائي على الجمع بين المتناقضين والتفريق بين المتوحدين لتصل إلى القارئ متوسط الثقافة فتنتج معرفة بالنص ومتعة به وتمتع.

تتجلى جمالية التقاطب والتنافر في هذه الرواية في أن محمد الهرادي وظف المفارقة قيمة جمالية تتحكم في بناء هذا النص السردي المتميز ليكشف عن تلك التناقضات التي يحياها المجتمع العربي إن على مستوى الأفكار وإن على مستوى الممارسات اليومية للأفراد والشخصيات، ففي مقابل الوعي التام بالكتابة هناك فعل النسيان الذي لا يبدو أنه نسيان بقدر ما هو تذكير في صيغة إيهام منطقي للمتلقي؛ إذ ليس من المصادفة أن يتكرر هذا الفعل العديد من المرات في صفحات من هذه الرواية، وليس من المصادفة أيضا أن يكون فعل "نسيت" بداية لتسع(9) فقرات مثل ما حصل في الصفحة 72 وما بعدها، ولم يكن ممارسة لفعل النسيان أكثر من أنه تذكير ومحاربة لفعل النسيان؛ من ذلك قوله: "نسيت كل ذلك حقا، نسيت حين التحقت بنا السيدة البهية ذات الفخذين وتحت إبطها كومة مجلات وجرائد، وعلى لسانها الحمد والشكر لله، وتقول، أنا يسارية،

واليسار طلع إلى الحكم، وهذا يعني أنني في الحكم، أ ليس هذا خبرا سارا، ويعلق هاني، لو حدث هذا قبل سنوات لقلنا هو نوع آخر من الانقلاب، الدنيا تغيرت يا ست ... وأضاف، إذا أمكن فقط إقبار الملفات القديمة ستكون الدنيا قد تغيرت فعلا، وهذا سيمنح الجميع بعض الأمل.. وهل نطق هاني بكلمة؟ وماذا كانت تعني هذه الكلمة وقتها؟"[25]. فهل هذا تذكر أو نسيان أو تناسي أو دعوة للتذكر أو دعوة للنسيان؟ إنها المفارقة والجمع بين المتناقضات أو المتعاكسات أو المختلفات أو المتباينات، فهل نسي كل ذلك حقا؟ أو أن فعل الحضور والغياب، النسيان والتذكر يتبدلان المواقع بطريقة تعتمد على التنافر والتماثل؛ السيدة البهية ذات الفخذين، تحت إبطها كومة مجلات وجرائد=> الحمد والشكر لله =>يسارية=> اليسار طلع إلى الحكم=> أنني في الحكم => لو حدث هذا قبل سنوات=> الانقلاب=>الدنيا تغيرت=> إقبار الملفات القديمة=> الدنيا قد تغيرت=> الأمل=> نطق كلمة أمل => معنى كلمة أمل وقتها.

إن "نسيت" هاهنا وإن جاءت في صيغة الماضي فهي تتحدى الماضي وتنتصر عليه لما تدفع الراوي إلى استذكار مجموعة من الأحداث والوقائع التي لا تنسى ولا تنمحي من الذاكرة، وهي تدفع السرد نحو آفاق رحبة تجعله ينفتح على دلالات أخرى للتقاطب والتنافر بوجود هذه السيدة العجيبة ذات الفخذين أو هكذا يحلو له تسميتها، وهي شخصية من دون ملامح محددة ولا نعرف لها ماضٍ اللهم ما يخدم السرد وفق ما طروحات الرواية الجديدة، وخاصة ما طرحته نتالي ساروت في كتابها عصر الشك في الصفحة 72 وما بعدها من أن الشخصية فقدت ملامحها وأثاثها وكل ما كان يميزها في الرواية الكلاسيكية. فللشخصية في هذه الرواية وظيفة سردية بملامح غير محددة بدقة بل قد تنطلي على أية شخصية تتصف بهذه المواصفات لتؤدي هذه الوظيفة فذات الفخذين أو ناني قد تكون أية أنثى؛ ونحن لا نعرف عنها الشيء الكثير اللهم ما جاء مناسبا

لبنية السرد هاهنا؛ من ذلك: "... وماذا قلت؟ ناني مصابة بمرض خبيث، هراء، ناني امرأة فقط، بيضة من ذهب، مؤسسة ضخمة، طفلة من خزف، مخلوقة بائسة، نصف يهودية ونصف مسلمة، لها من كل لون رقعة، ولا تخفي سراويلها الداخلية، وأنت يا هاني مجرد صفحة من ورق في هذه المجاري المسماة حياة، تنثني كالثعبان، ولسانك المتثاقل يكذب: ناني ألقموها التوكال، ودسوا في طعامها سم النساء الهاري..."[26]. هكذا تتصف الشخصية في الرواية الجديدة بأنها كائنات ورقية أو كما قال عبد الملك مرتاض في كتابه "في نظرية الرواية"، وما يهم هاهنا ليس وقوفنا عند هذه الخاصية بل تلك القدرة لدى المبدع من الاستفادة من جمالية التقاطب والتنافر التي كانت ميزة الشخصيات في هذه الرواية؛ فهي متقاطبة فيما بينها ومتنافرة من جهة، وهي من جهة تتقاطب مع نفسها وتتنافر في مفارقة نوعية كحال ناني هذه؛ فهي مريضة وليست بالمريضة، امرأة فقط وهي مخلوقة بائسة، نصف يهودية ونصف مسلمة، لها من كل لون رقعة...

ارتبط فعل النسيان والتذكر بالشخصية وبالمكان وبالحدث والزمن في هذه الرواية؛ وتجسد في بنيات لغوية جاءت على صيغ [27] "ونسيت تماما تلك الغابة الصغيرة من شجر الصنوبر..." "نسيت تماما ذلك، ونسيت أيضا أن هاني شحب لونه قبل أن يرانا... قال، نسيت النقود، هل أعود؟"" ونسيت أنني رمقت هاني، فيما بعد، يدس شيئا ما في جيبه الداخلي" "ونسيت حقا، آه، ما أكثر ما نسيت لحظة عادت ناني بالزمن إلى الوراء...""نسيت كل ذلك حقا، نسيت حين التحقت بنا السيدة البهية ..."" نسيت فعلا كل ما قيل من سخافات، ونسيت حقا أنني لمحت ذات الفخذين تستمع إلي...""نسيت فعلا متى التحقت بنا السيدة البهية ذات الفخذين،" " نسيت أن غابة الصنوبر الصغيرة ونحن خارجان كانت مظلمة...". يتذكر الراوي كل هذا على الرغم من أنه يستعمل نسيت التي أصبحت لازمة تنقل الحركة السردية وتطورها وتنميها وتجعلها منفتحة أكثر، وكان هذا

التوظيف نوعا من التجريب مارسه محمد الهرادي وكأنه يريد أن يقول إن نسي أن يسرده، ولكن لم ينساه أحداث ووقائع ويريد إيهامنا كأن موقعه من الرواية ليس هاهنا وما أخرّه إلا فعل النسيان. ويدرك محمد الهرادي تمام الإدراك أن الرواية الجديدة لا تتبع كرونولوجية الأحداث كما وقعت، إنما تعتمد مبدأ الانتقاء والاصطفاء بحسب ما يخدم السرد وينميه ويطوّره، زمن الأحداث زمن متقطع ليس له بداية ولا نهاية ولا وسط، إنما مجموعة من الأحداث تتشاكل وتتقابل وتتفاعل وتتمازج لتنتج تجربة جديدة في الكتابة السردية منفتحة على تجارب الآخرين وساعية إلى تجاوز التجارب السابقة نحو تجربة جديدة في اعتصار الألم وتجاوز المحنة وركوب مخاطر الكتابة الجديدة التي تمارس التجريب وتسعى إليه. وتعتمد التكثيف وتبتعد ما أمكن عن الثرثرة والإسراف اللغوي والبسط المعجمي والاستعراض اللساني والتداعيات اللغوية التي لا تتحكم في التدفق الفكري، وبذلك يبتعد النص عن صيغ الاسترجاع والترديد خاضعا لسلطة نصوص إبداعية سابقة لا يستطيع التحرر منها، ولا التخلص من قدرتها على تقمصه إلى درجة تصبح نصوص المبدع إعادة تشكيل لنصوص مسبقة تغيب عنها القدرة على الإبداع والجدة .

إن المفارقة تولد نوعا من التماهي والتماحي وزوال الحدود والمزج بين المواد المختلفة، وتكاد هذه الرواية أن تقف عند هذه الخصوصية الفنية لما استطاعت أن ترسم لنا هذا الوضع الجديد للمجتمع المغربي خصوصا، والمجتمع العربي عموما؛ يقول: "ونسيت فعلا هذا الذي يبدو أمامي أشبه بالبياض، ربما هو لون قريب من لون العسل البني الخفيف ينحدر نحو بياض شاحب لا شك أنه بداية المنطقة المغطاة...."[28]. وبذلك يكشف محمد الهرادي بأن المواقف ليست دائما مع أو ضد وإنما قد تنتفي المعية والضدية ليظهر إلى الوجود ما يشبه البياض الذي تزول فيه الحدود، ولكن إلى أي حد يمكن أن يكون اللون

الرمادي(النظام الدولي الجديد)، على سبيل المثال، لونا تزول فيه الحدود بين اللونين الأبيض والأسود؟

إن الجمع بين المتناقضات أسلوبية تتحكم في هذا العمل السردي المتميز، وكلما تنقلنا في جزئياته طافت إلى السطح صيغة أخرى من التقاطب والتنافر قد تكون مستمدة من طبيعة المجتمع المغربي خصوصا أو المجتمع العربي الذي يقوم على المتناقضات؛ يقول: "توقفت المرسيديس البيضاء ونزل مصطاف، وكنا قد عرقلنا السير حين توقفنا تقريبا وسط الطريق، ولذلك فاجأتنا أبواق السيارات الغاضبة، وقالت ناني: بإمكاننا أن نلغي هذا الطريق من خريطة المدينة، ولكن لا ينبغي أن نقطع الطريق بهذه الطريقة، وصاحت: مصطاف.. ونزل هاني وعاد مع مصطاف الذي يضع الآن تحت إبطه لفة جرائد. وقلت: هذه حكومة بلا صحافة وبلا أفكار، وقاطعتني: باردون، قلت لها مجددا هذه حكومة تحتاج إلى أحزاب حقيقة. ولم ترد.طبطب هاني على كتفي مواسيا: اجمع أصحابك وسنكوّن حزبا جديدا، حزب المستقبل. حزب الشباب.."[29]. يقوم هذا المقطع على تركيب عجيب يبدأ بتوافق(+) يؤدي إلى تنافر(ــ): وقوف السيارة (+)=> عرقلة السير(ــ)، التوقف وسط الطريق=>(+) أبواق السيارات الغاضبة(ــ)=> ونزل هاني وعاد مع مصطاف الذي يضع تحت إبطه لفة جرائد(+)=> حكومة بلا صحافة وبلا أفكار=>(ــ) قاطعتني: باردون (ــ)=> الحكومة تحتاج إلى أحزاب حقيقية(ــ) => اجمع أصحابك وسنكوّن حزبا جديدا، حزب المستقبل. حزب الشباب (+).

وكشف النص عن مستوى آخر من التقاطب والتنافر الذي قد يؤدي إلى تحول جذري للمجتمع يتقاطب مع بعضه من جهة ومن جهة أخرى يتنافر مع طبيعة مجتمع سابق أو كلاسيكي أو مع معادل موضوعي: "هذا مغرب آخر، مغرب المال والأعمال والخلان وحقوق الإنسان، مغرب البورصة

والانفورماتيك، مغرب الفتيات والرشيقات في المكاتب المكيفة، مغرب المتحررات جنسيا والسخاقيات والنسوانيات مغرب عويطة (القطار السريع) والأوطوروت والبطاقات البنكية، مغرب الهمبرغر التملقيع، مغرب المشاكل القطاعية والحلول الجاهزة، مغرب الكاط كاط والحلاقة الأمريكية، مغرب رقمي، رياضي،و تحليلي. مغرب خرج من جلبابه كما خرج عفريت القنديل من القمقم ليلبس القميص النصف كم وربطة العنق..."[30]. إلى أن يقول :" مغرب الحسين السلاوي وعبد الحليم انقرض يا أخي، مغرب الفقيه البصري أصبح في ذمة التاريخ"[31]. يعتمد محمد الهرادي على تقنية الهدم والبناء وإعادة تشكيل الواقع من جديد ليرسم ما قد يعتقد أنه تحول وتغير أو صعود نحو الأسفل؛ إنه التفاؤل المنبثق من التشاؤم الذي انطلق من تفاؤل سابق وهكذا دواليك في حركية جدلية بين المركز والهامش لهدم القناعات واستبدالها بقناعات أخرى مؤسسة لتقاليد جديدة في المجتمع تدفع إلى التساؤل عن موقعنا قياسا إلى زمن حسين سلاوي وعبد الحليم وهذا الزمن، زمن العالم الجديد، زمن العولمة والأمركنة، زمن ضياع الخصوصية وانحصار الهوية وضياع قيم وانبثاق قيم جديدة؛ يبحث الإنسان عن موقع قدم أو نقطة ارتكاز جديدة تكشف عن تلك القدرة على المراجعة أو التراجع أو حتى الانقلاب ليتقاطب مع هذا الوضع الجديد أو يتنافر معه. عبّر هذا المبدع عن محاولة التموقع هذه بقوله: "وحيد هو القلب والعاطفة والضلوع والكأس حين تنتفخ بالحب والمتعة والفرح والكلمات حين تحرق خلفك الطريق والجسد حين يتعرى في الرصيف وأنت لا تملك غير نفسك تعرضها أمام الخالق الذي وهبك الحياة وزين لك متع الدنيا وقال لك سر إلى الأمام وقد سرت على الأمام أقطع كل الحبال التي توثقني بما فيها حبال الاشتراكية والشيوعية والأوليغارشية والفوضوية وكل المذاهب لأخدم البلاد وكي لا أكون خروفا في دكان جزار أنت تعرفه.. هل تعرفه أم أنت منهم؟"[32]. ومتى كانت

المذاهب لا تخدم البلاد؟ ومتى كانت خدمة البلاد ليست من المذاهب؟ إن المسألة تتعلق بقدرتنا على الانتماء إلى مجموعة من القيم والمبادئ في حين يطرح النظام الدولي الجديد بدائل أخرى تدفع بالإنسان بعيدا عن كل المرجعيات السابقة، وتعوض سلطة تلك المرجعيات بسلطة أخرى تفرض نفسها على المؤلف وكذا القارئ فيدعن لها أو يقاومها من خلال نص منتج له سلطة مقاومة أو سلطة الخنوع والخضوع. "نستطيع أن نقول إن النصوص في ذاتها لا تمتلك أي(ة) سلطة، اللهم إلا تلك السلطة المعرفية التي يحاول كل نص ــ بما هو نص ــ ممارستها في المجال المعرفي الذي ينتمي إليه. إن كل نص يحاول أن يطرح سلطته المعرفية بالجديد الذي يتصور أنه يقدمه بالنسبة للنصوص السابقة عليه. لكن هذه السلطة النصية لا تتحول إلى سلطة ثقافية اجتماعية إلا بفعل الجماعة التي تتبنى النص وتحوله إلى إطار مرجعي"[33]. ما الجديد الذي يقدمه "ديك الشمال"؟ وما السلطة التي يمتلكها ويمكن أن يمارسها علينا؟ وإلى أي حد تخلص هذا النص من سلطة نصوص أخرى قبله ؟ إن التخلص من سلطة النصوص السابقة أو الوقوع تحت تأثير سلطانها هو تجلٍ للتقاطب والتنافر في "ديك الشمال".

وتجلت جمالية التقاطب والتنافر على مستوى المكان بأنواعه داخل هذا العمل السردي فكانت الأمكنة متنافرة فيما بينها ومتقاطبة؛ وعلى مستوى تقاطب عناصر البنية السردية مع المكان أو تنافرها معه، وقد تحكم هاجس القلق والارتياح في هذه الجمالية فكان المكان مصدر راحة ومنتج للقلق في الوقت ذاته بحسب درجة التقاطب أو التنافر. يقول: "يمكن للحكاية أن تنطلق مجددا من عنبر الموتى، سيعمل الراوي قضية العساس الذي رفض وقوف السيمكا في الكاراج والطبيب السكران وحمق موظف يرتدي زي الف. ب . أي حين فحص الأوراق وطرح أسئلة المربع الأحمر على الخوخة المذعورة وسيهمل الطوابق

السفلى والرائحة المريبة للجثث وسيمر من دهاليز مظلمة وممرات عطنة لم يتخيلها أورسون ويلز وسيصل متقطع الأنفاس أمام الباب الحديدي الصدئ للشيء المدعو عنبر الموتى أو قسم المهملات إذ سيعلم إذ ذاك أنه تحول من كائن آدمي إلى مشروع حيوان لزج لبق..."[34]. إن الأمكنة قد تتقاطب فتشكل مكانا متوحدا كالشوارع والغرف والبيوت والقرى والمدن والبلدان والدول إلى أن تصبح الأرض قرية صغيرة، وقد تتنافر فتتصارع وتتخاصم وتتهاوى وتنشأ الحروب والنزاعات، والبيئة نفسها تتقاطب وتتنافر مكانيا.

الهوامش

---

1 - في شعرية الرواية: 22 .

2 - محمد تحريشي. شعرية اللغة في"البهية تتزين لجلادها" مجلة عمان .

3 - محمد الهرادي، ديك الشمال 32 منشورات الزمن 2001، الدار البيضاء – المغرب.

4 - م، ن: 58.

5 - نفسه: 58

6 - نفسه: 60

7 - نصر حامد أبو زيد، التفكير في زمن التكفير 65 مكتبة مدبولي، ط: 2 القاهرة1995.

8 - م، ن: 60، 61 .

9 - يوسف: 36، 41 .

3- ديك الشمال: 5

4 - ديك الشمال: 112، 113، 114 .

11 - م، ن: 114.

12 - م، ن: 58.

13 - نفسه: 05.

15 - ديك الشمال: 6، 7 .

16 - م، ن: 07.

17- ديك الشمال: 7 .

19 - ديك الشمال: 63.

20 - م، ن: 97 .

21 - ديك الشمال: 38، 39 .

22 - م، ن: 39، 40 .

23 - ديك الشمال: 59 .

24 - ديك الشمال: 40 .

25 - م، ن : 78 .

26 - ديك الشمال: 81 .

27 - م، ن: 73 وما بعدها .

28 - م، ن: 79 .

29 - م، ن: 32 .

30 - ديك الشمال: 16.

31 - م، ن: 16

32 - ديك الشمال: 26 .

33 - التفكير في زمن التكفير: 138 .

34 - م، س: 21 .

علاقة المكان بجهة القول في الخطاب الروائي المغاربي رواية "ثقل العالم" لسعيد بوكرامي نموذجا

عبد المنعم شيحة

جامعة منوبة تونس

I. مدخـــل:

هل من علاقة بين التشكل القصصي للمكان في الرواية المغاربية وجهة القول التي تتحدث عن ذلك المكان وتمنحه من خصوصيتها، وتنظر إليه وفق جملة اعتقاداتها في العالم والأشياء التي ترصدها وتنقلها إلى مرويّ له بغية التأثير فيه ومخاتلته وإقناعه بما تعتقد؟

إنّ الكلام في رأي فاولر، يرد مشوبا بذاتيّة المتكلّم مهما كان نزوعه إلى الحياد والموضوعيّة. فما بالنا بالكلام الأدبيّ الذي ينبغي أن ندرس فيه من جملة ما ندرس السمات الذاتيّة التي تجسّمها جهات الأقوال لأنّه- في الرواية أساسا- ينأى عن كونه مجرّد نقل للأخبار ليصبح قولا فنّيا مفعما" بمعتقدات القائل ومواقفه وأحاسيسه يجريها على هيئات شتىّ" على حدّ قول الدكتور محمد الخبو، فكيف يكون الأمر لو تعلّقت جهة القول هذه بأدقّ خصائص الخطاب الروائي المغاربي في رأينا وهي الإطار المكانيّ حمّال الأوجه وصنو التغيّر والكون الذي لا يفتأ يُصاغ في هيئات لا نكاد نحصيها.

لقد اخترنا أن نختبر أقوالنا حول جهة القول ودورها في التشكّل القصصي للمكان في الرواية المغاربيّة اعتمادا على رواية "ثقل العالم" للروائي المغربي سعيد بوكرامي التي نشرتها مجلة الكلمة الإلكترونيّة لصاحبها صبري حافظ (عدد ديسمبر 2007). وقد شدّنا إلى هذه الرواية ما بدا فيها من تضخّم للخطاب وعناية بالتلفّظ واستتباعاته التي تنوّعت واختلفت، وكذلك غزارة المواقف

والتوجيهات والأحكام القيميّة والانفعالية التي تطلقها الذات المُدركة على جملة مُدركاتها. هذا إلى جانب الذاتيّة(subjectivité) المُبالغ فيها من الشخصيّة الراوية للأحداث تجاه الأخبار التي تسوقها عن الأشياء المُدركة والمُحال عليها. وقد خصّ هذا الراوي-الشخصيّة مكان الأحداث في هذه الرواية وهو مدينة الدار البيضاء بجملة من التقويمات والأحكام والتوجيهات التي رأينا أنّها جديرة بالاهتمام والتمحيص لعدّة اعتبارات، منها:

♦ **أوّلا:** خصوصيّة الذات الموجّهة (sujet modal) التي تنجز الأفعال التوجيهيّة في هذه الرواية. فهي ذات تسرد أحداثا وقعت لها من موقع الذاكرة بعد أن انتهى بها المطاف في مشفى للأمراض النفسيّة. وهي تتوجّه بروايتها بطريقة مباشرة إلى ذات أخرى في مقام المرويّ له هو القارئ المفترض تقصّ عليه ما وقع لها من أحداث أوصلتها إلى هذا المكان. يقول: "اسمحوا لي أن أتوقّف للحظة، لأبدأ من البداية، لم تكن لديّ خيارات عديدة لكنّ الشيء الذي أتذكّره ويمكن أن أشدّ به رأس الخيط لتكون لهذه الحكاية بداية...أنتم تعرفون وأنا أعرف والله يعرف أنّ الضرورات تبيح المحظورات" (ثقل العالم ص2).

♦ **ثانيا:** ظهور نيّة التأثير في المرويّ له، وإقناعه بجملة معتقدات الراوي وتقويماته، بما فيها تلك الأحداث الغامضة التي تقع في مسافة بين الحقيقة والحلم(أو الخيال) مع منظّمة الطريق إلى المستقبل والتي انتهت به إلى مستشفي المجانين تلاحقه الكوابيس والهواجس وأحلام اليقظة. ثمّ الإصرار في نهاية الرواية على هذه الغائيّة-أي التأثير في المرويّ له- إذ يقول في آخر صفحات الرواية:" توقّف الآن عن القراءة وتخيّل معي، أنا أجلس على أحد كراسي حديقة المشفى..."(ثقل العالم ص44).

♦ **ثالثا:** خصوصيّة المصوغ من المُدركات، أو جملة الأشياء المحال عليها أثناء إنجاز عمليّة القول داخل القصّ وخاصة مرجع المكان(أي الدار البيضاء)

الذي يتشكّل قصصيّا وفق تمثّلات شتىّ، ويُقدّم لنا في صيغ سرديّة، قصيرة، مبتورة، متشظّية، تتكيّف مع انفعالات مرجع القول الرئيسي في هذه الرواية- عبد الرزاق المتوكّل- ومشاعره، لتبدو لنا في لبوس مشوّه، قاتم، متداع، أو آيل للسقوط كما سنرى لاحقا. كما أنّ جملة تمثّلات هذه المدينة(أي العمارات والشوارع والمقاهي والمدينة العتيقة والطرقات والأزقّة...) هي مجرّد تنويعات أو تفصيلات دقيقة لهذا الوجه القاتم للمدينة.

- ✓ فكيف تحيل الذات المُدركة على هذه المدينة وهي تصفها، أو تتفاعل معها وتسعى ضمن تفاصيلها؟
- ✓ وكيف تتشكّل مدينة الدار البيضاء قصصيّا في هذه الرواية؟ وماهي علاقاتها بجملة العناصر القصصيّة الأخرى مثل الزمان والشخصيّة؟

II. مرجع القول ودوره في تشويه المكان في ثقل العالم:

1. تقديم الرواية: (الدار البيضاء دار لا مستقبل فيها)

تبدأ الرواية والشخصيّة الراوية للأحداث تجلس في مشفى للأمراض النفسيّة، تحاول أن تتكيّف مع العالم من حولها في هذا الركن من المدينة الذي يعني عادة نهاية أحداث ما..لذلك يسعي الراوي إلى البحث عن نقطة بداية لما آل إليه حتى يقنع من يخاطبهم بأنّ ما يعيشه في اللحظة الراهنة هو الراحة والخواء قياسا بمعاناته في عالم ما قبل المشفى. وعندما يبدأ عبد الرزاق المتوكّل سرد حكايته نفهم أنّة قسمها إلى قسمين:

* قسم وقائعي، يسرد فيه نتفا من حياته في شغله وفي بيته وفي مدينة الدار البيضاء، بمقاهيها وحاناتها وشوارعها وأزقّتها، حيث يعيش ويسعى ويلتقي بعض أصدقاء الماضي أو الخنساء صديقة طليقته، أو المدينة القديمة التي يذهب

إليها لزيارة أمّه وأخته. وقد تميّز هذا القسم بكثافة الأحكام والتقويمات والمواقف التي يطلقها الراوي تجاه ما يُحيط به وخاصة مرجعيّ الزمان والمكان.

* قسم سرياليّ إذا شئنا يبدأ بالركض صباحا تجاه طريق الجامعة العربيّة بعد ليلة وداع حميميّة مع الخنساء، لينطلق إلى الموعد السرّي مع منظمة الطريق إلى المستقبل. ثمّ يتداعى السرد إلى جملة من التهويمات الشبيهة بالأحداث، وما هي من جنسها بمنطق السرد على الأقلّ. مثل الطابور الطويل الغامض والحرس المدجّج بالسلاح وطائرات الأباتشي والمشاهدات الاحتفالية الاستشهاريّة، وناقلات الجنود والجيش الأمريكي والعتاد الحربي الذي يلبسه المتخلون عن الطابور..لنصل إلى زواجه السريع من المرأة العجوز التي تسبقه في طابور الانتظار وحواراته الطويلة معها ومع العجوز الذي يقف خلفه. ثمّ تتداخل المراحل ويتفكّك الصفّ قبل قراره بالركض هربا من وهم الطريق إلى المستقبل ليستفيق في المشفى تطارده الكوابيس والهواجس ويعيدنا إلى نقطة بداية هذه الرواية.

لقد قام السرد في مجمله على حركة ارتداد إلى الوراء تتلوها ارتدادات، ثمّ تهويمات يروي من خلالها عبد الرزاق المتوكل جملة الأحداث التي قادته إلى شخصيّة تشعر بثقل العالم يجثم فوق صدرها. ومن خلال تداعي الحكايات نفهم بعض أسرار نهايته القاتمة. فعجزه عن التواصل مع الإدارة التي يعمل قسرا في أرشيفها راجع إلى رفضه أن يصبح موظّفا مرتشيا. وطلاقه من زوجته عائد إلى رغبتها في التحرّر من أسوار المدينة التي تعيش فيها إلى اسبانيا حلم شباب المغرب. وقد ساهم اكتشافه لهذه الحقائق على يدي الخنساء في تسريع التحاقه بمنظّمة الطريق إلى المستقبل أو لنقل في تسريع انهياره.

2. نحو توجيه المرجع:

يرتبط مرجع المكان في الرواية ارتباطا وثيقا بالذات المُدركة أو المبئرة وفق المصطلح الجيناتي، بعد أن تضخّمت فيها قصديّة التوجيه، بغية إقناع المرويّ له بحتميّة النهاية السوداويّة لعبد الرزاق المتوكّل وقد أعياه الركض اليومي في مدينة" تتحطّم فوق رؤوس السكان" (ثقل العالم ص25). ولفهم ذلك نشير إلى أنّنا لن ننظر إلى مضامين القول فيما تقوله الذات المتكلّمة (أي Dictum) وإنّما سننظر إلى جملة المواقف والاعتقادات والتوجيهات التي تتخذها هذه الذات ممّا تحيل عليه، وتدركه.والذي يُصطلح على تعريفه بالجهة (Modus ou Modalité) وهو كامن في وجهة نظر المتكلّم فيما يرى ويروي[1]. وسنركّز خاصة على الجهات المعرفيّة، والجهات التقويميّة التي ترتبط بما يبديه المتكلّم في كلامه من أحكام وتقويمات وتأوّلات للمضامين القضويّة(contenu propositionnel) التي يقولها[2]. هذه الأحكام قد نستخلصها في الرواية من أفعال الشكّ، واليقين، والإرادة، والتقويم، والمعرفة، وغير ذلك ممّا يتّصل باللغة، ونفهم من خلاله جهد التوجيه. هذا مع ضرورة انتباهنا إلى أنّ عمليّة التوجيه في القصص تأخذ أساليب متعدّدة يصعب حصرها بكيفيّة دقيقة أو حدّها سلفا.

ولكنّنا مع ذلك يمكن أن نلحظ درجات من عمليّة التوجيه يعتمدها المتكلّم كلّما أنجز عمليّة الإحالة على المكان تبدأ بالأحكام الذاتيّة البسيطة، وتنتهي على مواقف جوهريّة في عمليّة القصّ موغلة في القتامة والسوداويّة. ولفهم ذلك نستدلّ أوّلا بهذه الشواهد:

(ش1): "أشعّة الشمس مضغوطة تتفلت من السياج الحديدي للكوة الوحيدة لهذا القبر الأرشيفي" (ثقل العالم ص5).

(ش2): "في الطريق إلى العمارة رأيت الخيام منصوبة حديثا يقطنها سكان العمارة المتهدمة. أمّا عمارتي فوجدت أمامها أزبالا تتصاعد منها رائحة العطن التي تجرح العين وتذبح الصدر"(ثقل العالم ص7).

(ش3): "كلّما دخلت زقاقا إلاّ وجدت أشغال حفر، وكأنّهم يبحثون عن شيء ما لم يعثروا عليه بعد. مازالوا يبحثون عن كنز كان أبي يقول ساخرا" (ثقل العالم ص9).

(ش4): "لوحات الإشهار تنتصب كالفطر في كلّ مكان" (ثقل العالم ص15).

(ش5): "فتيات المقهى بين الفينة والأخرى ينسحبن إلى المراحيض لتعديل وجوههنّ استعدادا للسهر وعمل الليل تماما كالكثير من فتيات النهار اللواتي يدفنّ أجسادهنّ داخل المعامل والشركات ولا يجنين منها سوى البؤس والأمراض النفسيّة والعضويّة"(ثقل العالم ص18).

(ش6): "..وانصرفت أحاذر أن تسقط فوق رأسي بعض ألواح الدعم التي يستعملها العمال المنهمكون في ترميم مركز البريد. كثرت أوراش الترميم في الدار البيضاء وكأنّها تتحطّم فوق رؤوس السكان" (ثقل العالم ص25).

لقد رُكّب الكلام في هذه المقاطع بطريقة تكشف عن الاعتبارات الذاتيّة للمتكلّم، من قبيل تعليقاته العابرة والبسيطة على مُدركاته في مدينة الدار البيضاء مثل القبر الأرشيفي في(ش1) أو رائحة العطن التي تجرح العين وتذبح الصدر في(ش2) أو لوحات الإشهار كالفطر في(ش4). إنّ بعض مواقف الرائي من مدينة الدار البيضاء التي يُحيل عليها لا يزيد ظاهرها عن الإخبار أو الإثبات[3](Assertion). ولكنّ تنزيلها في سياق النصّ جميعه وتدبّر مقامات قوله المختلفة، قد تكشف لنا ما يختفي خلف إثباتاته من استهجان أو سخرية مُرّة من المُحال عليه. ففي(ش3) مثلا، وظّف أسلوب الحصر في صياغة تركيبه

[كلّما..إلاّ..] وأشرك المتقبّل في عمليّة إدراك المُدرك (وجدتَ) وكأنّ تقاسم عمليّة الإدراك يسهم في تأكيد الحدث الذي بات محصورا، مشروطا لا استثناء فيه، فلا يدخل المرويّ له الأزقّة إلاّ ويجد فيها أشغال حفر وترميم، وقد ذكّرته الصورة بتعليق لوالده عليها، فباتا مترابطين في ذهنه(أي الصورة والتعليق)، فلا تكون الرؤية إلاّ وتعليق والده عليها (أي مازالوا يبحثون عن كنز)مُنشدّ إليها، مرتبط بها. وعلى المرويّ له أن يربط أيضا بين الاثنين مادام مدعوّا إلى مُقاسمة الرائي الإدراك.

إنّ اللافت هنا، أنّ وجهة نظر الراوي فيما يروي تكاد تطغى على المرويّ، وتوجّه المسرود إلى غائيّة هذه الذات التي تتهاوى داخليّا، وتشعر بثقل العالم يجثم على صدرها، فتنقله قسرا إلى المكان الذي تحيا فيه وتصوغه وفق مُكابدتها وشعورها به.

لقد تأدّت وجهة نظر الرائي في(ش2) و(ش3) من خلال جهة الإدراك بتوظيف فعل (وجدت) وهو فعل يرتبط عند ديكرو بما يبديه المتكلّم من أحكام إزاء مدركاته[4]، كما أنّه يقترن في بعض أشكاله بالإدراك البصري ذي الصبغة المعرفيّة (فعل رأى). وحضور العين في(ش2) وهي أداة الإدراك الحسيّ المجرّد مع فعل تجرح، يُثبت جهة اعتقاد الرائي في مُدركاته وتوجيهه لقول إنّ مدينة الدار البيضاء مدينة لم يعد يُستطاب فيها العيش، وقد شُوّهت وتأذّت وباتت تذبح الصدر وهي "تتحطّم فوق رؤوس السكان"كما في(ش6). في هذا الشاهد لم تتأدى الجهة عن طريق الإدراك وإنّما عن طريق التقويم، فقد شبّه الرائي أعمال الترميم الكثيرة في الدار البيضاء بتحطّم المدينة فوق رؤوس سكّانها (كأنّها تتحطّم) وهو نفس ما فعله في (ش4) عندما شبّه لوحات الإشهار بالفطر الذي ينتشر في كلّ مكان. وهذه الصيغ التوجيهيّة تكشف عن الأحكام الذاتيّة التي يحملها عبد الرزاق المتوكّل عن المدينة التي شهدت تهاوي أحلامه، وتغيّرها مع

تغيّره من مدينة سكينة وحياة مستقرّة إلى مدينة لا مستقبل فيها.لذلك ترد بعض صيغ الدفعة الثانية من الشواهد حاملة لأحكام وتوجيهات موغلة في الذاتيّة ولا تحتمل التأويل من جهة ما تبوح به أو تتقصّد إليه قصدا. فمثلا:

(م1): "سألت حارس العمارة بانفعال عن سبب إهماله فأجابني أنّه ليس مسؤولا عن الشارع، بل عمال النظافة المضربين منذ أسبوع بسبب أجورهم الهزيلة ومخاطر الشغل وانعدام التغطية الصحيّة "(ثقل العالم ص7).

(م2): "غزت شوارع الدار البيضاء هذه السنوات ظاهرة الإعلانات الكبرى عن المواد الغذائيّة والهواتف النقالة وشركات السلف السريع ويمكن للإنسان أن يقضي اليوم كلّه يتنقّل بينها دون أن ينتبه إلى أيّ شيء آخر" (ثقل العالم ص12)

(م3): "رأيت وجهي معلّقا بإحدى لوحات الإشهار(سلف سريع ومريح). هذا الوجه الغائم، الحالم يعبّر عن وجوه شريحة عريضة من المجتمع المغربي الذي كان يدغدغ بلقب البورجوازيّة الصغيرة والذي تحوّل بفعل النهب العام والفوضى الإداريّة والصناديق السوداء والبنوك المحليّة والدوليّة والشركات المتخصّصة في السلف إلى بورجوازيّة فقيرة لا تملك شيئا"(ثقل العالم ص15).

إذا كان المفهوم العام للجهة يفترض منّا أن نميّز بين المقول(Le dit) وبين وجهة نظر المتكلّم إزاء هذا المقول. فإنّنا هنا لا نكاد نفرّق بينهما لأنّ أحكام الراوي على مضامين قوله مُلبسة فيها، تتجاوز مقام القول وحدوده، إلى التصريح المباشر عوض التلميح، والتقريريّة الفجّة أحيانا كما في (م3) عندما انتقل من الحديث عن الذات المفردة إلي الحديث عن المجتمع المغربي بلغة الماركسيّة القديمة المتلاشية مع دفق العولمة. فالسؤال في (م1) كان يفترض جوابا واضحا وبسيطا:س:سبب الإهمال؟ ج:لست مسؤولا عن الشارع، ولكنّه ولغاية ما صار مناسبة للحديث عن المضربين وأجورهم الهزيلة ومخاطر الشغل

وانعدام التغطية الصحيّة. لقد تأدت وجهة النظر ومن خلالها جهة الحكم عن عمال النظافة في الدار البيضاء طيّ إجابة عن غير المسؤول عنه من بواب العمارة، في شكل استطراد يوظّف الحاليّة (مضربين) والمفعوليّة (منذ أسبوع) والسببيّة (المفعول لأجله)، وقد استلهم لذلك ما يسميه محمد الخبو بالاستبدال التصويري، أو الصوَّري للمدينة. يقول محمد الخبو: "والتصاوير (...) ليست من قبيل الصياغات المجازيّة الظاهرة كما في الشعر فحسب، إذ قد نعثر هنا وهناك على تشابيه واستعارات تصوّر الأمكنة في المدينة، وإنّما التصاوير التي نعني نقف عليها في مقاطع نصّية وقد بدت تقريريّة في ذاتها، ولكن متى نزّلناها في سياق النصّ جميعه، أو في سياق المقامات التي ظهرت فيها المدينة وتمثّلاتها بدت لنا ذات أبعاد تصويريّة فذّة"[5]. لقد استبدلت الذات الرائية صورة مدينة الدار البيضاء بصورة الأوساخ عند باب العمارة مقترنة بتعليل البواب لذلك، جاعلة إياه يري بعينها ويحكم بجهة اعتقادها، فإذا بالاستبدال التصويري يلخّص وجهة نظر الذات المُدركة ممّا تُدركه لا وجهة نظر البواب ممّا يُمارسه ويُعانيه. وكذلك الأمر في (م2)، فظاهر المقطع السردي تحليل لما تُدركه الذات عن الإشهارات والإعلانات التي غزت الدار البيضاء ولكنّ تدبّر طريقة إجرائه يكشف لنا عن موقف هذه الذات ممّا يحدث في فضاء المكان أمامها[يمكن أن يقضي الإنسان اليوم كلّه ينتقل بينها دون أن ينتبه إلى أيّ شيء آخر] إنّ وجهة نظر الذات الرائية تجاه هذا المُدرَك الذي يلخّص نتاجات العولمة التي احتلّت المدينة جاءت حاملة لجهة الافتراض (يمكن) ولكنّها كذلك قضت بسطوة هذا القادم الجديد الذي يستلب الإنسان ويغيّر انتباهاته، ويكيّفها وفق لغة العصر[دون أن ينتبه إلى أيّ شيء آخر].

3. مدينة الدار البيضاء مدينة الذات المتكلّمة:

إنّ أهمّ ما ميّز الراوي الشخصيّة في هذه الرواية قدرته على اختيار العناصر المكانيّة التي تشكّلت منها الدار البيضاء قصصيّا، وقدرته على التصرّف في موصوفاته بحسب أهوائه وغاياته التي يسير إليها، وهو يناور المرويّ له. فغذت المدينة وفق هذا الملاحظ (Observateur) تتساقط فوق رؤوس سكّانها، وإذا العمارات مغشوشة والأزقّة محفّرة، والزبالة تكدّس في غير مكانها، والمهمّشون والمتسوّلون والحشّاشون يملؤون الطرقات. بل لا تكاد تمثّل المدينة في جزء منها إلاّ وله فيها نظر وتقويم وتركيب على نحو مخصوص. ولم تسلم من المدينة إلاّ لوحة الإعلان عن منظمة الطريق إلى المستقبل. يقول: "تخيّلت دخولي فضاء الصورة وعبوري الطريق وتمدّدي السعيد فوق العشب الأخضر والشمس والسكينة" (ثقل العالم ص6).

إنّ جلّ ما أُحيل عليه من أمكنة في رواية ثقل العالم كان من قبيل الأمكنة المشوّهة، السوداويّة، المحطّمة(مثل الإحالة على العمارات التي تهدّم لأنّ أصحابها تجاوزوا قانون البناء) أو الآيلة للسقوط(مثل إحالته على ترميم مركز البريد). ولأنّ الصنو بالصنو يذكر، ولأنّنا لا نجد سردا خارجا عن نطاق الموقع والوضع اللذين يسرد فيهما الراوي وقائع الزمان والمكان كما يذكر ذلك محمد الخبو في مداخل للخطاب الإحالي في الرواية، فإنّنا نري أنّ تتبّع غايات الراوي فيما يروي وعدم الاستسلام له أو لسلطته الوقتيّة، والبحث خاصة في أشكال توجيهه لمروياته والعدول بها عن جهاتها الأصليّة قد يكشف لنا مزيدا من أسرار تشويه المكان في "ثقل العالم". ويكفي التذكير هنا بالعتبة التي صدّر بها سعيد بوكرامي روايته والتي أورد فيها مُقتطفا مُترجما لخوان غويتصولو يقول فيها: "في ظروف مثل هذه التي أصبحت فيها محروما منذ أسابيع من نعمة الحرية، يكتشف المريض،الذي يفترض أن أكون أنّه يجابه نفسه وفي نفس الوقت يجابه

السلطة الطبيّة وهو ما يدفعه إلى تقليب رماد الماضي بحثا عن أجوبة أو إيضاحات بخصوص الأسئلة التي يطرحها على نفسه، دون انتظار مساعدة من أحد" (ثقل العالم ص1). هذه العتبة تحيل ولا شكّ على ما آل إليه مرجع القول الرئيسي في الرواية، منهارا، معزولا، تتناوبه الهواجس والكوابيس والرؤى في مشفى للأمراض النفسيّة، وهو ما زال يحلم بالركض طريقة للهروب على منوال فورست قامب(Forrest gump) ولكنّها كذلك، تلقي الضوء على تلك الصياغة السوداويّة أو المشوّهة للمدينة التي أهانت إبنها أو عزلته في ركن معتّم منها (أي المشفى) بعد أن كانت قد عزلته لأربع سنوات في قبر أرشيفيّ يقول عنه: "هنا قضيت أربع سنوات أراقب نقطا سوداء تغزو السقف يوما بعد يوم يمكنني أن أقدّر عددها السابق واللاحق وفي أيّ الفصول تقلّ وفي أيّها تتكاثر"(ثقل العالم ص5). إنّ إحالة الراوي على القبر في مرحلة ما قبل الانهيار وعلى الشقة شبه الفارغة وعلى العاطفة الذاوية، والطلاق الأليم والوحدة القاسية والمعاملات المصلحيّة التي تحكمها الرشوة، وعلى الغبار والروائح الكريهة والحفر والمزابل والأبنية المغشوشة والمياه العطنة..يصبّ كله في خانة الانتقام من المدينة التي شوّهت حلمه وخسفت به الأرض في قبر الأرشيف لأنّه كان مستقيما لا يقبل لغة عصره. فكانت العمليّة ارتداديّة شوّه بموجبها المكان الذي شوّهه. وظلّ يطارد الحلم أو الوهم حتى انتهى به الأمر إلى الانهيار.

III. على سبيل الخاتمة:

مجمل القول ممّا ذكرنا إنّ وجهة نظر الذات المُدركة لمدينتها حملت جهة اعتقادها فيها، وتحدّدت وفق جملة من المقوّمات منها:

* تمثيل مدينة الدار البيضاء في أماكن منهارة أو بصدد الانهيار، وقد غزتها العولمة وتكنولوجيا العصر الحديث ممثّلة في الإعلانات المبهرة والمقاهي الفخمة التي تجذب إليها شباب العصر وأهل الموضة من الضائعين، المعطّلين.

* تكثيف التفاصيل عند الإحالة على بعض الأماكن وخاصة العمارات الاقتصادية التي تحلّ بها مشاكل المتزوجين حديثا ولكنّها تفتح آفاق السرقة والغشّ والطمع.

* إطلاق الأحكام التوجيهيّة الكثيفة كما رأينا تجاه تمثيلات المدينة، والشروح والاستطرادات التي لا معنى لها إلاّ أن تثبت موقف الناقل المدرك من منقولاته كما في إحالاته على القروض السريعة والإعلانات، أو العمارات الاقتصادية المغشوشة، وفتيات المقاهي.

إنّ المبرّرات النصيّة المُسوّغة لدراسة دور الجهة في التشكّل القصصي للمكان في هذه الرواية متعدّدة، متنوّعة أثبتنا من خلال بحثنا في بعض أوجهها، أنّ التشكّل القصصي لمدينة الدار البيضاء، كان محكوما لا بمنطق النصّ الروائي فحسب وإنّما بما أملته أحكام الذات المتكلّمة وأهواؤها وقصديّة التشويه عندها التي لا تنبع من فراغ بل من ارتداد انتقامي شوّهت بموجبه المكان الذي لفظها مع سابقيّة الإصرار والترصّد، وهي تقلّب رماد الماضي بحثا عن أجوبة أو إيضاحات بخصوص الأسئلة التي تطرحها على نفسها.

<u>شواهد من رواية "ثقل العالم" لسعيد بوكرامي"</u>

<u>سلسلة (أ) من الشواهد:</u>

(ش1): "أشعّة الشمس مضغوطة تنفلت من السياج الحديدي للكوة الوحيدة لهذا القبر الأرشيفي"(ثقل العالم ص5).

(ش2): "في الطريق إلى العمارة رأيت الخيام منصوبة حديثا يقطنها سكان العمارة المتهدمة. أمّا عمارتي فوجدت أمامها أزبالا تتصاعد منها رائحة العطن التي تجرح العين وتذبح الصدر"(ثقل العالم ص7).

(ش3): "كلّما دخلت زقاقا إلاّ وجدت أشغال حفر، وكأنّهم يبحثون عن شيء ما لم يعثروا عليه بعد.مازالوا يبحثون عن كنز كان أبي يقول ساخرا" (ثقل العالم ص9).

(ش4): "لوحات الإشهار تنتصب كالفطر في كلّ مكان" (ثقل العالم ص15).

(ش5): "فتيات المقهى بين الفينة والأخرى ينسحبن إلى المراحيض لتعديل وجوههنّ استعدادا للسهر وعمل الليل تماما كالكثير من فتيات النهار اللواتي يدفنّ أجسادهنّ داخل المعامل والشركات ولا يجنين منها سوى البؤس والأمراض النفسيّة والعضويّة"(ثقل العالم ص18).

(ش6): "..وانصرفت أحاذر أن تسقط فوق رأسي بعض ألواح الدعم التي يستعملها العمال المنهمكون في ترميم مركز البريد. كثرت أوراش الترميم في الدار البيضاء وكأنّها تتحطّم فوق رؤوس السكان" (ثقل العالم ص25).

سلسلة(ب) من الشواهد:

(م1): "سألت حارس العمارة بانفعال عن سبب إهماله فأجابني أنّه ليس مسؤولا عن الشارع، بل عمال النظافة المضربين منذ أسبوع بسبب أجورهم الهزيلة ومخاطر الشغل وانعدام التغطية الصحيّة" (ثقل العالم ص7).

(م2): "غزت شوارع الدار البيضاء هذه السنوات ظاهرة الإعلانات الكبرى عن المواد الغذائيّة والهواتف النقالة وشركات السلف السريع ويمكن للإنسان أن يقضي اليوم كلّه يتنقّل بينها دون أن ينتبه إلى أيّ شيء آخر"(ثقل العالم ص12)

(م3): "رأيت وجهي معلّقا بإحدى لوحات الإشهار (سلف سريع ومريح).هذا الوجه الغائم، الحالم يعبّر عن وجوه شريحة عريضة من المجتمع المغربي الذي كان يدغدغ بلقب البورجوازيّة الصغيرة والذي تحوّل بفعل النهب العام والفوضى الإداريّة والصناديق السوداء والبنوك المحليّة والدوليّة والشركات المتخصّصة في السلف إلى بورجوازيّة فقيرة لا تملك شيئا"(ثقل العالم ص15).

المصدر:

"ثقل العالم" :سعيد بوكرامي نشر مجلة "الكلمة" الإلكترونيّة، السنة الأولى، العدد 12 يناير2007 نسخة اللغة العربيّة، إشراف: صبري حافظ.

الموقـــع: www .alkalima.com

المراجع:

1.العربيّة :

●حافظ (صبري): الرواية والواقع: متغيّرات الواقع واستجابات الرواية الجماليّة (مقال) بمجلة إبداع، العدد العاشرأكتوبر1992.

●الخبو (محمد): الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة"، دار صامد للنشر والتوزيع وجامعة صفاقس تونس 2003.

* "قراءات في القصص"، مكتبة علاء الدين، صفاقس 2002

*"مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية "مكتبة علاء الدين، صفاقس 2006

●الشريف (محمد صلاح الدين): تقديم عام للاتجاه البراغماتي ضمن كتاب أهم المدارس اللسانيّة، منشورات المعهد القومي لعلوم التربية، تونس، 1990.

●قينيني(عبد القادر): المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث (ترجمة وتعليق)، نشر أفريقيا الشرق، بيروت لبنان 2000.

2.الأجنبيّة:

●ABRIOUX (Marielle) : « Narratologie » in nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage » Ed. Seuil 1995.

●Boileau(Laurent Danon) : « Produire le fictif :linguistique et écriture romanesque », Ed Klincksiek, Paris,1981.

●DUCROT (OSWALD) &SCHAEFFER (J.Marie) « Référence » in « Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage » Ed, Paris, 1995. Seuil,

●GENETTE (Gérard) : ♥ «Fiction et diction » Ed, Seuil, Paris 1991.

♥ « Figures III» :Ed seuil, col poétique, paris 1972.

♥ « Nouveau discours du récit» Ed seuil, col poétique, paris 1983.

●Searle (John R.) : «Sens et Expression : étude de théorie des actes de langage» Ed: Minuit, Paris, 1982.

●FOWLER (Roger): «Linguistic criticism, (second edition),First published, (Oxford), Second edition, first published as an Oxford University Press paperback, 1996

●LE Calvez (Eric), « a description modalisée (un problème de poétique génétique à propos de l'énonciation de l'éducation sentimentale), » in Poétique n°99, Sept, 1994.

●Rabatel (Alain) ; «Quand voir c'est (faire) penser, motivation des chaînes anaphoriques et point de vue » in Cahiers de narratologie, n°11

●Ruth (Ronan), « Possible world in literary theory" First published, Cambridge University press, 1994

●Simpson (Paul): «Language, ideology and point of view», Ed: Routledge, London, 1993.

الهوامش

---

1 – أنظر محمد الخبو: مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية، نشر مكتبة علاء الدين، صفاقس 2006 ص ص170–177

2 – نفسه ص165.

3 – يلاحظ محمد الخبو أنّ الإثبات عند منظّري الجهة لا يعدّ من أنواع الجهات في اللغة، أو هو معدود منها ولكنّه معتبر من درجة الصفر.

4 –O Ducrot: Les mots du discours, ed, minuit 1980, P p 60-78

5 – محمد الخبو: مداخل على الخطاب الإحالي، سبق ذكره ص54.

المذكرات الموازية التخييلية في الرواية المغاربية (محمد برادة خطاب جديد، تجريب متجدد)

د.عبد الحق بلعابد

جامعة الجزائر

1- خطاب العتبات (مدخل تجريبي جديد في الرواية المغاربية)

لقد عرفت الرواية المغاربية تطورا كبيرا منذ ثمانينيات القرن الماضي إلى اليوم، وهذا إن على مستوى اللغة والاشتغال عليها، وإن على مستوى المداخل النصية الجديدية أو توظيف مسالك التخييل، وقد تأتى لها ذلك من خلال دينامية التجريب الذي يعرف وتيرة منتظمة كما وكيفا في الصوغ السردي المغاربي.

لهذا نجد كتاب هذه الرواية قد يمموا شطر توظيف هذه العتبات النصية الجديدة، التي طالها الإغفال من قبل المبدعين، والنسيان من لدن النقاد، ليوظفوها في رواياتهم، بحيث أصبحوا يتأنقون في اختيار عناوينهم الرئيسية والداخلية، ويفكروا في صور أغلفة أعمالهم الأدبية، كما تفننوا في تصديرات روايتهم، عما منهم أن القارئ الدنيوي لم يعد مستهلكا فقط، بل أصبح فاعلا في التلقي، ومتعاونا في الإنتاج، وهذا ما أثار أيضا دور النشر التي تتناصف مسؤولية عتبات النص مع الكاتب، إذ أصبحت تعني بتقنيات تصنيع الكتاب وطباعته، كما أنها بدأت تصغي للكتاب فيما يبدونه من اقتراحات وملاحظات في إخراج أعمالهم.

غير أن هذه الظاهرة ما تزال في بداياتها على الرغم من هذا الوعي، لأنها مربوطة بشبكة معقدة يتداخل فيها الإبداعي والفني مع الاجتماعي

والتجاري والاقتصادي وحتى السياسي، إلا أن خطاب العتبات في الرواية المغاربية آخذ في الخروج من عتمات التقليد إلى فضاءات التجريب، وهذا ما نجده عند الكاتب المغربي محمد برادة في جل أعماله الروائية التي يطالعنا فيها بتجريب سردي جديد وهذا ما سنشتغل عليه في روايته (الضوء الهارب) التي استعمل فيها تقنية تجريبية جديدة ما تزال الدراسات النقدية الغربية قليلة فيها، وهي المذكرات الموازية التخييلية، والتي تعد كعنصر من عناصر المناص يجب الحذر في مقاربته.

2 - المناص التخييلي (نوع جديد يبحث عن شرعية نقدية):

يعد هذا المناص من بين التساؤلات التي نطرحها على مشروع الشعرية عند "ج. جينيت"، وخاصة ما جاء به في كتابه "عتبات"، إذ يمكننا عده من بين أنواع المناص العام التي حددها جينيت (المناص النشري، والمناص التأليفي)، فقد وجدنا "ج. جينيت" في كتابه يشير إلى مناص ثالث لم يسمه، ولكن يمكن أن يؤسس لشرعية وجوده، وهذا لسببين:

- السبب الأول: وهو أن المناص عامة يقع في منطقة مترددة بين الداخل والخارج، ما يدعو الناقد للبحث في هذه المنطقة غير المحسوم فيها.
- السبب الثاني: أن المناص كمصطلح مازال لم يستقر داخل المؤسسة النقدية.

ومن هنا جاءت شرعية التفكير في مناص ثالث يُضاف إلى النوعين السابقين، والذي سنسميه بالمناص التخييلي، إذ نجده يتحرك بين النص والمناص أي في عالم التخييل السردي.

ومن بين الإشارات التي وجدناها للمناص التخييلي عند "ج. جينيت"، ما قدمه لنا عند دراسته للإهداء كأحد عناصر المناص (والنص المحيط تحديداً)،

فعند تقديمه لأنواع الإهداء ذكر أنه يمكن لشخصية داخل العمل الأدبي أن تقدم إهداء للكاتب، أو أن تقدم هذه الشخصية إهداء لشخصية أخرى في نفس العمل[1]، أو لشخصية في عمل كاتب آخر.

وهذا يظهر لنا أننا لسنا أمام المناص العادي، ولكن أما مناص آخر، هو ما سميناه بالمناص التخييلي، الذي يتخذ منطقة التخييل مكاناً له، كما أن مسؤوليته يتحملها الكاتب الضمني أو السارد أو إحدى الشخصيات التي تقوم بالتفكير في مناصها من حيث: عنوانه وإهداءه ومقدمته...، كما يتخذ هذا المناص نفس تقسيمات، ومبادئ، ووظائف المناص العام، مع إضافة سمة التخييلي له.

غير أن المتأمل لهذا المصطلح سيجده يتداخل عند الاشتغال مع مصطلحات أخرى اعتمدها "ج. جينيت"، من بينها التناص والتعالق النصي والميتا- سردي، إذ نجده يكتنفه الالتباس لجدته، وتجريبيته في الكتابة السردية من جهة، وصعوبة مسالكه التحليلية، وتعقيد اشتغالاته من جهة أخرى، وهذا كله يرجع لعدم وعي الكتاب به، لأننا قلما نجد كاتباً يوظف هذا المناص التخييلي في رواياته، غير أن محمد برادة احتفى به في رواياته وعلى وجه الخصوص رواية "الضوء الهارب"، بإدراجه لمذكرات موازية لعمله الروائي أوكل كتابتها لسارده وسمّاها "دفاتر العيشوني"، التي سنتوقف عندها بالبحث.

3- المذكرات الموازية التخييلية (في دفاتر العيشوني):

تعد الدفاتر والمذكرات[2] من الأجناس الأدبية عامة، وعنصر من عناصر السيرة الذاتية على وجه الخصوص، يحكي فيها الكاتب يومياته أو ذكرياته[3] من جهة، كما أنها تُعد إجراء نقدياً إذا نظرنا إليها من داخل الجهاز المعرفي

والمصطلحي لـــ"ج. جينيت" بكونها أحد عناصر المناص، وبأكثر دقة أحد عناصر النص الفوقي[4]، كخطاب يقع خارج النص ليضيئه، ويستضيء به في آن.

غير أن المذكرات الواردة في رواية "الضوء الهارب"، ليست كالمذكرات العادية، كونها مذكرات موازية، يعمل بعض الروائيين على كتابتها، قصد توضيح مسار كتابتهم، وكيف نشأت أعمالهم، والخطوات التي مرّت بها، كل هذا مساعدة للقارئ وتوجيها لقراءته[5]، ومن بين الأسئلة التي يطرحها أصحاب المذكرات الموازية، نجد:

- كيف كتبت أعمالي.
- كيف أكتب أعمالي.
- ما هي المراحل التي مررت بها وأنا أكتب أعمالي.
- دعوة القارئ للمشاركة في كتابة أعمالي.

وإذا عدنا إلى المذكرات الموازية في رواية "الضوء الهارب"، نجدها تختلف عن ما ألفناه من هذه المذكرات بحيث نجد أن الذي كتبها ليس الكاتب بل السارد أو الشخصية الرئيسية في الرواية وهو العيشوني، الذي سماها باسمه "دفاتر العيشوني"، وهنا ستوقعنا هذه المذكرات بين سؤال واقعية المذكرات الموازية وتخييليتها؟

فإذا عمدنا إلى الدفاتر نفسها فسنجد أن السارد يطرح علينا سؤالا من بين أسئلة المذكرات الموازية، وهو كيف كُتبت أو ستُكتب روايتي؟ وهو يفكر في تسليم مخططها لصديق له يحترف صنعة الرواية والتخييل، يقول:

"لكن ما خططته في هذه الدفاتر غدا عزيزاً لدي... فكرت، أمس، أن أعطي نسخة منه لأحد أصدقائي الروائيين المحترفين ليتخذ منه نواة لرواية مثيرة يتولى هو صياغتها. أكثر من ذلك، سأعرض عليه احتمالات تبدو ممكنة

لصياغة قصتي مع غيلانة وفاطمة وما حصدته خلال ما يقارب ستين سنة...." [ض، هـ، ص195].

هذا يدل على أننا أمام مذكرات موازية تخييلية كتبها السارد /الكاتب الضمني، لتكون نواة لرواية قادمة، غير أنه أمام هذا التخييلي يواجهنا الواقعي الذي طرحه كاتب الرواية محمد برادة في حوار معه حول الهامشي والأصلي في هذه الرواية، يقول:

"عندما كنت أكتب النص – إذا صح أن نقسمه إلى أصلي وهامشي – كنت أحاول أن أدوّن ملاحظات في شكل journal مذكرات موازية، وهذه الملاحظات موجودة وسأنشرها ربما في يوم ما، وهي التي أوحت في نفس الآن، بأن يكون هناك هامش على النص، يعني كأنما أردت أن أزحزح العلاقة بين الأصل والنص، بين الهامش والنص، أي هل الهامش هو المذكرات أم العكس؟ وهذا الالتباس في تركيب النص الروائي، يجعل ما يبدو كأنه هامش هو الأصل، لأنه يقول أنه سيعطي كل هذه الملاحظات لكاتب محترف كي يكتبها... الخ"[6].

من خلال هذه الإجابة نلاحظ أن محمد برادة على وعي بأهمية المذكرات الموازية في الكشف عن المسكوت عنه في النص الأصلي، وقدرة هذا النص الهامشي على توجيه القارئ في حالة نشره، فنجد أن الكاتب بموازاة كتابته للرواية كان يكتب هذه المذكرات عنها، والتي يصرح أنها موجودة وسينشرها لاحقاً، غير أنه سلك بها طريق الصنعة الروائية لما أوقعها بين ما هو تخييلي (الرواية)، وما هو واقعي (المذكرات الموازية)، حتى أصبح هذا الواقعي (المذكرات الموازية) يحمل سمة التخييلي، متقصداً هذا العمل إذ يقول:

"... قصدت إلى نوع من "العلامات الموحية" لأنه حتى هذا القارئ يستحضر أشياء لأن البنية مفتوحة... ولذلك، وحتى لا تضيع أنسخ من دفتر العيشوني أشياء داخل النص، وأعود للإشارة إليها فهي متصلة أكثر بالصنعة"[7].

ومن هنا نستوضح لماذا اندرجت دفاتر العيشوني كمذكرات موازية في النص الروائي لتصبح مذكرات موازية تخيلية، تحمل نفس سمات وأسئلة المذكرات الموازية التي يطرحها الكاتب الواقعي، غير أنها لا تدخل في المناص الواقعي، ولكن في ما أسميناه بالمناص التخييلي.

وبهذا نكون قد حاولنا رفع بعض الالتباس عن هذه المذكرات الموازية التخييلية، (والمناص التخييلي عامة)، والتي تقع بين الأصلي والهامشي، بين الواقعي والتخييلي، هذه العلاقة التي يرى الكاتب أنها:

"علاقة تؤسس إلى أن الشيء الذي نعيشه أو نحسه أو نفكر فيه يمكن أن يكتب بأكثر من طريقة... فداخل النص يمكن أن نحقق هذا النص المتعدد..."[(8)]

وهنا تظهر قدرة الكاتب على سلوك طرائق جديدة في الكتابة السردية التجريبية.

3-1- مكان ووقت ظهور الدفاتر /المذكرات (أين ومتى تظهر؟):

تقع المذكرات الموازية عادة في خارج النص /الكتاب، أي في المناص العام (النص الفوقي تحديداً)، غير أننا نجد المذكرات الموازية التخييلية (دفاتر العيشوني) قد أخذت مكانا آخر، لتتموقع داخل المناص التخييلي، وبأكثر دقة في النص الفوقي التخييلي، وهذا هو محط الإشكال، فكيف نقول أنها تقع في الخارج، ونحن نجدها مندرجة في العمل الروائي؟

إلا أن هذا الإشكال سيحل، إذ وجدنا أن بعض عناصر المناص العام تخرق القاعدة وتدخل في الاستثناء، ومنها عناصر النص الفوقي، التي نجدها تأخذ موقعها في النص الروائي بعدة أشكال، فيمكننا أن نجد:

- روايات تُرفق في بعض طبعاتها ملحقاً يحتوي على حوارات الكاتب، والمعلوم أن الحوار هو عنصر من عناصر النص الفوقي، يكون خارج النص /الكتاب.

- كما يمكننا أن نجد في بعض الروايات ملحقاً بمقالات نقدية كتبت حول هذه الروايات، وكما نعلم فإن الكتابات النقدية هي أيضاً عنصر من عناصر النص الفوقي، وإن كانت أيضاً نمطاً من أنماط المتعاليات النصية (الميتانص)، وهنا نلاحظ التداخل المصطلحي بين المناص والميتانص.

فكيف لا يمكن للمذكرات الموازية ألا تتدرج أو تلحق بالنص الروائي، فكما يمكن للمذكرات الموازية أن تستقل عن العمل الأدبي، يمكنها كذلك أن تندرج فيه.

وعليه فإن دفاتر العيشوني جاءت كمذكرات موازية تخييلية لرواية "الضوء الهارب"، وكان ظهورها موازياً لظهور الرواية، على العكس من المذكرات الموازية عامة التي يكون ظهورها غالباً بعد ظهور الرواية، ونادراً ما يكون قبلها.

3-2- وظائف الدفاتر في المناص التخييلي:

يحدد وظائف المناص التخييلي عامة، والدفاتر على وجه الخصوص سؤال كيف؟ الباحث عن كيفية اشتغال هذه الدفاتر والمذكرات، وأهم وظيفيتين تبينان ذلك، وظيفة تشكيل وتكوّن العمل /الرواية، والوظيفة الشعرية الجمالية لهذه الدفاتر:

2-1- الوظيفة التكوينية:

وهي تلك الوظيفة التي تعمل على إظهار كيفية تشكيل العمل الأدبي/الرواية من داخل الرواية نفسها ومعرفة بنائها وبنينتها، وهذا ينسحب على الدفاتر أيضاً، وهذه الوظيفة من الوظائف التجريبية التي تستعين الكتابة بها الآن، فالتفكير في الرواية من خلال الرواية ذاتها ساعد محمد برادة كثيراً في رواياته خلا "الضوء الهارب"[(10)]، وستتبين لنا هذه الوظيفة من خلال هاتين النقطتين:

2-1-1- التعليق الذاتي المتأخر في الدفاتر:

يُعد التعليق الذاتي المتأخر من بين العناصر المناصية المندرجة في النص الفوقي التخييلي الخاص، إذ أن لهذا التعليق الدور الفاعل في الإخبار عن كيفيات تشكيل العمل /الدفاتر، والصعوبات التي مرّ بها الكاتب، وكذا الهواجس التي راودته أثناء الكتابة، والتعالقات الموجودة بين النص الأصلي (الرواية) والنص الهامشي (الدفاتر).

وبالفعل نجد في دفاتر العيشوني ذلك السارد /الكاتب الضمني يبث كل هواجسه واستيهاماته وأحلامه في مذكراته داخل رواية "الضوء الهارب"، إذ يقول:

"... عند الشروع في هذه المذكرات، باستعادة نتف من فضاءات عبرتها وعبرتني، فإنه سرعان ما غمرني طموح إلى تخصيص ذلك الفضاء عبر الكلمات ليصبح محلوما به هو الآخر، ... وأنا لا أريد من وراء هذه المذكرات أن أعطر سيرتي أو أصقل صورتي... كنت أتوخى الفهم فوجدتني مشدوداً إلى ابتداع متعة الفضاء المجلل بالحلم والمتقصد بالاستيهام والهذيان" [ض. هــ، ص 193−194].

وهذا يُظهر لنا أن الكاتب الضمني /السارد لا يريد من هذه المذكرات أن تكون سيرة بقدر ما هي شئ محلوم به يعبر عن استيهاماته داخل فضاء يتعشقه، أما الكاتب الواقعي سيد الصنعة السردية فقد وضعنا في حيرة مصطلحية وإجرائية وهذا لوقوع المذكرات بين النص الأصلي والمناص التخييلي، ليبدع إستراتيجية كتابية جديدة وهي الاستعانة بالمذكرات الموازية داخل النص الروائي ذاته، لأنه يعرف أن الرواية جنس هجين يتقبل كل الأجناس الأخرى، فنجده هنا انبرى كناقد يترك الرواية تفكر في ذاتها وكيفية نشأتها وتخلقها، موهماً إيانا بهامشية الدفاتر كمذكرات موازية لكي لا نستبين هذه العلاقة الملتبسة بين الأصلي والهامشي.

وهذا ما أوقعنا في التباس على مستوى النص الروائي، بجعله ما يبدو أنه هامشاً، نصاً أصلياً، والعكس في بعض الأحيان، وهذا لمّا عمد إلى وضع

مخطط افتراضي لكتابة الرواية، وإبدائه كل الملاحظات التي يستطيع أي كاتب محترف أن يتبعها لكتابة هذا العمل/الرواية، ليوهمنا بالاعتقاد أن الهامش/المذكرات كتبت قبل النص الأصلي، غير أن الكاتب الواقعي محمد برادة الذي مارس وتمرّس بالصنعة الروائية يخرجنا من التخييلي التخميني إلى الواقعي الجلي ليقول في نفس الحوار أن:

"الحقيقة كنت أكتب بكيفية مختلفة في فترة بدأت بالنص السردي، ثم توقفت وبدأت أكتب في الهوامش، وأرجع مرة أخرى إلى الهامش، وجدت نفسي في وسط العمل أو في نهايته في علاقة جدلية، يمكن أن أكتب هامشاً أو جزءا من الدفاتر أو أكثر ثم أعود إلى متابعة الكتابة، وقد يؤدي ذلك إلى نوع من التعذيب، هنا العلاقة هي في بعض الأحيان تجد أشياء موجودة في الدفاتر. ربما لا أذكر بالضبط قصدت إلى نوع من "العلامات الموحية" لأنه حتى هذا القارئ يستحضر أشياء لأن البنية مفتوحة، وهنالك علاقات... ولذلك حتى لا تضيع أنسخ من دفتر العيشوني أشياء داخل النص، وأعود للإشارة إليها، فهي متصلة أكثر بالصنعة..."[(11)]، وبهذا ينكشف لنا الدور النصي والمناصي والتناصي للمذكرات الموازية أو المذكرات التخييلية المدرجة في رواية "الضوء الهارب"، كمسلك تجريبي جديد أمام كتّاب الرواية في مواجهتهم لقرائهم.

2-1-2- الخطاب الميتا-سردي في الدفاتر:

لقد احتفت رواية "الضوء الهارب" بالخطاب الميتا-سردي أو الخطاب السردي الواصف، كخطاب تقول من خلاله الذات كلامها واستيهاماتها وأحلامها[(12)]، فدفاتر العيشوني عبارة عن خطاب مفكر فيه به، يسائل ذاته وتذويتاته، محاوراً لأشكال الرواية وبنياتها، حتى يشعر المتلقي أنه إزاء كتابة جديدة، كتابة تُعطى فيها القيمة الأولى لفعل الإبداع، فالعيشوني صوت لهذا البحث الدؤوب عن كتابة صعبة، كتابة لا تشبه إلا ذاتها.

كما نجد أن الخطاب الميتا–سردي ليس ببعيد عن المصطلح الذي رأيناه من قبل وهو التعليق الذاتي، فهما مصطلحان متاخمان لبعضهما في جانب من محدداتهما، ومفترقان في جوانب أخرى، فالتعليق الذاتي واقع في المناص، أما الميتا–سردي فواقع في النص نفسه، وقد أفاد منهما محمد برادة كثيراً.

فمن المعروف أن الخطاب الميتا–سردي له دور في تعميق الخطاب الروائي البوليفوني (الحواري)، لهذا جاء في رواية "الضوء الهارب" ودفاتر العيشوني تحديداً، معمقاً لوهم حياد السارد من جهة، ومشوشاً على المتلقي وعلى صيرورة المحكي، بربطه للنص الأصلي بالنص الهامشي[13] من جهة أخرى، وهذا للرؤية التي يحملها السارد /الكاتب الضمني لمفهوم الرواية كتجريب متجدد:

"في حديث مع صديق كاتب، قال لي: علينا أن نبحث عن طريقة أخرى نكتب بها لأننا قد نتخلص من بلاغة وننسجن داخل أخرى، فتكون النتيجة العجز عن تحريك وجدان القارئ وعقله" [ض. هـ، ص183].

كما يمكن لهذا الخطاب الميتا–سردي ملء فراغات سردية، وتقديم خطط ومشاريع افتراضية لكتابة رواية، وتعديلها بالتقديم والتأخير، مثلما قام به العيشوني بعرضه لمشروع رواية باحتمالاتها الممكنة على كاتب محترف:

"... وأكثر من ذلك، سأعرض عليه احتمالات تبدو ممكنة لصياغة قصتي مع غيلانة وفاطمة وما حصدته خلال ما يقرب من ستين سنة، أسجل الاحتمالات الثلاثة دون أن أقيده بها، فقد تنفتح مخيلته على احتمالات أخرى:

أ– وصف طنجة أيام النظام الدولي استناداً إلى وثائق تاريخية.....

ب– يمكن للروائي أن يجعل فاطمة هي نقطة الانطلاق، وذلك عندما تقرر رحيلها إلى باريس أن تكتب شهادة بعنوان "أنا وأمي وعشيقها ".....

ج- يبدأ النص من زيارة فاطمة للعيشوني ببيته (أي لي أنا وقد تحولت إلى شخصية روائية) يحفزها على الزيارة الفضول والتعرف على عشيق أمها..." [ض. هــ، ص 195-196-197].

2-2- الوظيفة الشعرية للدفاتر:

نجد أن الوظيفة الشعرية للدفاتر تتمفصل على نفسها لوظيفتين شعريتين جماليتين، وظيفة شعرية نصيّة كون الدفاتر منخرطة في الرواية، ومن خلالها تحقق نصيّتها السيرية، وسرديتها التخييلية، وشعرية مناصية من حيث أن الدفاتر تنتسب إلى ما أسميناه بالمناص التخييلي، كنص فوقي تخييلي كاشف عن جمالية هذه الدفاتر من جهة، وباحث في آن عن موقعه داخل الأجهزة المفاهيمية، والمؤسسة النقدية عموماً.

لهذا سنحاول فهم هذه الوظيفة بالتركيز على نقطتين منفتحتين على تأويلات قرائية أخرى(14):

2-1- الدفاتر بين التشكيك والتأجيل النصي:

كنا قد تلمسنا معالم هذين المصطلحين في مقاربتنا للأصلي والهامشي في دفاتر العيشوني، فهما كمقولتين كتابيتين تميزان الملتبس في التجريب السردي بين واقع الكتابة الذي سرده الروائي في "الضوء الهارب"، والواقع المعيش الذي تحدث عنه العيشوني في مذكراته /الدفاتر.

فما نعيشه أو نفكر فيه يمكن أن نقوله /نحكيه /نكتبه بأشكال وطرائق مختلفة، كذلك هي الرواية تقول /وتحكي /وتُكتب بطرائق وخطط وأساليب وصياغات تختلف لتأتلف في قراءة الآخرين (القراء)، وهذه سمة الكتابة الإختلافية التجريبية، إذ تحاول تضعيف النص، بشخصيات متكاثرة متحاورة، مع انفتاحها على الحوارية، ما يسمح للقارئ أن يتحرر من واحدية النص، ليصبح هو الآخر منتجاً للنص في احتمالاته القرائية /الكتابية المنفتحة على

القول السردي التخييلي للذات والآخر، كموضوع للتفكير، وطريقة في التدبير، وأداة للتعبير، مولداً بذلك نصاً متعدداً متجدداً بماء القراءة /الكتابة.

فإذا عدنا إلى تلك الكتابة /القراءة التجريبية وجدناها متشككة لا تركن ليقينية النموذج الواحد، لكثرة استيهامات السارد /الكاتب الضمني العيشوني فقد:

"مزقت كثيراً من الصفحات لأنني وجدت النغمة متأكدة وحاسمة، خاصة فيما عشته من تجارب... وبينما أعيد التفكير في ذلك الذي عشته يبدو لي – خارج الكلمات– متلبساً متناقضاً مفتقراً للمنطق الذي تسبغه عليه الكلمات..." [ض. هـ، ص192–193].

لهذا نجد نص /مناص الدفاتر دائم التأجيل إلى حين، أي ذلك الذي لم يفرغ فيه القول بعد، اللامنحسم بين المحو والإثبات، الحضور والغياب، اليقظة والحلم، هذه هي صيدلية الكتابة والكاتب، عكسها تماماً صيدلية الرسم والرسام، التي تتضاعف فيها اللوحات وتتعدد فيها الرسومات دونما الاكتفاء بلوحة /نص واحد كما يقول العيشوني ففي:

"الرسم وجدت نوعًا من الحل فيما عبر عنه أحد النقاد من أن فضاء اللوحة هو بالضرورة تضعيف للذات وفصل مادي لها عن العالم..." [ض. هـ، ص193].

فكذلك لابد لنص الدفاتر من أن يقوم بالخروج عن ذاته من خلال الكتابة القصوى الناشدة للتعدد، فيمكن كما يقول برادة: "أن تكتب النص مرة، مرتين وثلاثة، وفي النهاية تنشر نصاً واحداً، فداخل النص يمكن أن تحقق هذا النص المتعدد"[15]

2–2– الدفاتر بين الواقعي (الأصلي) والتخييلي (الهامشي):

تقع دفاتر /مذكرات العيشوني بين دفتي الواقعي المعيش /المركزي، والتخييلي المحلوم /الهامشي، وهذا ما أرد محمد برادة الحفر فيه من خلال كتاباته المختلفة، بزحزحته للمركزية السردية.

فالواقعي في رواية "الضوء الهارب" عامة، ودفاتر العيشوني خاصة، متعدد وشامل وحواري، يجمع بين عدة أطراف متنوعة ومتناقضة (الماضي والحاضر، الإستيهامي والأسطوري، المغربي والعربي والغربي...)، فبرادة يكتب رواية لا تتقيد بحدود ما يسمى بالواقع، فمن حق الروائي أن يجمع بين اليومي المعتاد، وبين ما له طابع ميتافيزيقي، وبين ما له طابع وجودي وبين ما له طابع اجتماعي.... إلخ، كما هو موجود في الحياة، قصد تحرير الرواية وجعلها حياة غضة[16]، كما هي عليه دفاتر العيشوني (والرواية عامة) التي جاءت بإستراتيجية كتابية مختلفة لا تضع فواصلاً وحدوداً بين الواقع والحلم والإستيهام، فـــ"... أنا أجرب الكتابة، لا أجد أن الكلمات تفصلني تماماً عن امتداداتها فيما يحيط بي، وداخل ما تختزنه الذاكرة..." [ض. هـــ، ص193].

يعني أن هذا التصور يتشخص داخل طريقة السرد[17]، فالواقع وعناصره كما يراه برادة لا يظل حبيس هذا الإطار، بل يستعين بالتوليف التخييلي وبالتوليف الإستيهامي، للخروج من الإطار الواقعي بقول الذات القصوى بكتابة قصوى أيضاً، وهذا ما جسّدته شخصيات الرواية، وبخاصة العيشوني سيد الحكي والمحكي، الذي تدور في فلكه باقي الشخصيات، وهي شخصيات تعيش على هامش المجتمع، وفي الوقت نفسه هي عيّنات، ربما لعدد كبير من المواطنين، ونتيجة للأزمات والتعثرات، فإن عدد المهمشين يتنامى أكثر فأكثر[18].

فلما يتحدث برادة عن الصنعة في مذكرات العيشوني والرواية ككل، مشيراً إلى إحدى الشخصيات وهي فاطمة قريطس ابنة غيلانة عشيقة العيشوني، سيضفي عليها الكثير من التخييل (وبخاصة لما جعلها تمثّل دور شخصية الآنسة بونون)، كما نجد بعض هذه الملامح والأشياء التي يمكن أن تكون موجودة في نساء مغربيات أو عربيات... هاجرن إلى أوربا[19]، وما يسلكنه من سلوكات من أجل كسب العيش واللذة، في رحلة البحث عن اليوتوبيا المحلومة.

خاتمة:

بعد هذا البحث في المذكرات الموازية التخييلية التي وجدناها عتبة تجريبية جديدة خاضها محمد برادة، وعيا منه بتجديد الخطاب الروائي العربي عامة، والمغاربي خاصة وإخراجه من المحلية إلى العالمية، لهذا فهو دوما يرى بأنه لابد للروائي العربي من أن يفكر بتفكير شمولي في المسائل والقضايا، وهذا لا يعني أن يأتي بطرح جديد أو حل جديد آخر، فالقيمة ليست في الجدة أو طرح الحلول، ولكن هي كيف أن هذا النص الأدبي وصاحبه، من خلال شخوص الرواية يقدمون تصوراً عن قضايا المجتمع والحياة المتلازمة، أي أن تقول /تحكي /تكتب الحياة في فوضاها وفورتها وغضاضتها، وهي تتحرك ملاحقة أسئلة الضوء الهارب بأجوبته دائماً.

*** هوامش البحث:**

* محمد برادة، رواية الضوء الهارب، دار الفنك للنشر، ط1، سنة 1993، الدار البيضاء، المغرب.

1 –G. Genette, seuils, ed. du seuil, paris,1987, pp.120-146.

2– استعملنا مصطلحي الدفاتر والمذكرات معا، لأن محمد برادة يستعملهما في روايته بمفهوم واحد، غير أنهما وإن اقتربا من بعضها مصطلحا، فإنهما سيفترقان على مستوى المفهوم، لوجود فروقات تميزهما، فاليوميات تعتمد الاستمرار والمتابعة اليومية للكتابة، وهذا عكس المذكرات، كما لاحظ فيليب لوجان والمشتغلون على السيرة الذاتية، كما سيأتي معنا.

3 –Philippe Lejeune, le pacte autobiographique, ed. du seuil, paris, 1975, pp.13-46.

4 -G. Genette, seuils, ed. du seuil, paris,1987, p p.346-398.

5– نجد بأن الكتابة في جنس المذكرات الموازية قليل، وقد غامر فيه بعض الكتاب من أشهرهم: ألنبو، رايموند، روند كاموس، بوتور، أندريه جيد...

G. Genette, seuils, p 369- 370.

- ونجد أن محمد برادة قد كتب مذكرات موازية لروايته الأولى "لعبة النسيان"، مقتدياً بأندريه جيد في ذلك، وقد سماها: حياة النص بين الخاص والعام، ضمن كتابه سياقات ثقافية، ص .319

6- عثماني الميلود، بوشعيب شداق، نقط على الحروف، محمد برادة في رحاب الكلمات، حوار، دار الرابطة للنشر، ط1، سنة 1997، الدار البيضاء، المغرب، ص.62

7- المرجع نفسه.

8- نفسه، ص 63.

9 -G. Genette, seuils, pp. 390- 398.

10- استعمل محمد برادة هذه التقنية الكتابية والمصطلح السردي وهو الميتا- سرد في روايته "لعبة النسيان"، خاصة وهو يتكلم عن راوي الرواة المحرك لدفة السرد، خاصة في الفصل ما قبل الأخير أين يتأزم الوضع بين المؤلف وراوي الرواة (فصل زمن آخر ص109-135).

11- عثماني الميلود، بوشعيب شداق، نقط على الحروف، ص .62

12- عثماني الميلود، السرد الروائي في الرواية المغربية وآليات التحديث (التجريب- التذويت- السخرية)، ضمن كتاب الرواية المغربية وأسئلة الحداثة، منشورات مخبر السرديات، ط1، سنة 1996، الدار البيضاء، المغرب، ص18.

ينظر قصد التعمق أكثر في حدود المصطلح ومحدداته:

أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، ودار أزمنة، ط1، 2001، بيروت، عمان، ص21-.51

13- المرجع نفسه، ص .21

14- تجدر الإشارة إلى أنني أفدت كثيراً في فهم هذين النقطتين من الحوار النقدي الأدبي السابق مع محمد برادة حول أعماله الأدبية والنقدية.

15- عثماني الميلود، بوشعيب شداق، نقط على الحروف، ص .63

16- المرجع نفسه، ص .67

17-نفسه، ص .64

18- نفسه، ص .56

19- نفسه، ص .50

حداثة الخطاب في أدب الخيال العلمي الجزائري

أ/ فيصل الأحمر

جامعة جيجل

حول الخيال العلمي:

لقد تعددت تعاريف قصص الخيال العلمي حيث أن كل أديب حاول أن يعطينا تعريفا يختلف عن الآخر:

عرف الأمريكي بيلي(j. o Bailly): قصص الخيال العلمي بالقول» إن القصة العلمية تترجم المكتشفات والمخترعات، والتطورات التكنولوجية القريبة الظهور، أو التي لم تظهر بعد إلى مشاكل إنسانية ومغامرات حرامية»[1].

وعرفها (جروف كونكلين) الأمريكي أيضا» ذكر أن الفضاء أو الوحشي الجاحظة العيون أو العوالم السحرية أو ألوان المستقبل، بالإضافة إلى هذا كله مما تستطيع القصة العلمية أن تعالجه أو مما تعالجه بالفعل نجد أنها تتمتع بغريزة تتعلق بالأفكار والتساؤلات الخيالية عمن يحيطون بنا بل تتعلق بالعالم على اتساعه"[2]

ونجد الروائي الإنجليزي كتجربتي أمسيس(Kingshey Amis): له كتاب درس فيه هذا اللون من الإبداع الفني عنوانه» خرائط جديدة للجحيم» فيه قال: "إن القصة العلمية هي ذلك النوع من القصة النثرية التي لم تستطع الظهور في هذا العالم الذي تعرفه وإنها هي تقوم على فرص أساسية، ابتكارات العلم أو ما يسمى العلم الكاذب أو التكنولوجيا الكاذبة سواء كانت هذه الابتكارات من صنع البشر أو من خارج الأرض نفسها".[3]

كما نجد أيضا رأي آخر لأحد أساتذة الفيزياء في أمريكا وهو "أميت جوسوامي" "قصص الخيال العلمي هو ذلك الضرب من الرواية الذي يعرض لتيارات التغيير في العلم وفي المجتمع فهو يهتم بنقد النماذج العلمية الثابتة وتوسيع نطاقها وإعادة النظر فيها واتخاذ نهج ثوري إزاءها، وأن هدفه هو العمل على تحويل زاوية النظر إلى تلك النماذج بحيث تغدو أكثر تجاوبا وتوافقا مع الطبيعة"

كما أن أدب الخيال العلمي هو ذلك الفرع من الأدب الذي يتعامل مع تأثير التغيير على الناس في عالم الواقع ويستطيع أن يعطي فكرة صحيحة عن الماضي والمستقبل، والأماكن القاصية وغالبا ما يشغل نفسه بالتغيير العلمي أو التكنولوجي، وعادة ما يشمل أمور ذات أهمية أعظم من الفرد أو المجتمع المحلي، وأغلب الأحوال، تكون فيه الحضارة أو الجنس نفسه معرضا لخطر»[4].

كما نجد أيضا رأي آخر لأحد أساتذة الفيزياء في أمريكا وهو "أميت جواسي" قصص الخيال العلمي هو ذلك الضرب من الرواية الذي يعرض لتيارات التغيير في العلم وفي المجتمع فهو يهتم بنقد النماذج العلمية وتوسيع نطاقها وإعادة النظر فيها واتخاذ نهج ثورة إزاءها، وأن هدفه هو العمل على تحويل زاوية النظر إلى تلك النماذج بحيث تغدو أكثر تجاوبا وتوافقا مع الطبيعة.

كما يمكن أن نقول أن قصص الخيال العلمي ذلك الفرق من الأدب الروائي الذي يعالج بطريقة خيالية التقدم العلمي وما سيتوصل إليه في المستقبل القريب أو البعيد وإمكانية وجود حياة في الكواكب الأخرى، كما أنه يوظف الأساطير القديمة وبعض الخرافات الشعبية.

كما نجد إسحاق عظيمون "ذلك الفرع من الأدب الذي يهتم بتأثير التقدم العلمي على البشر"[5].

أما "إميت جوسوامي" قصص الخيال العلمي هو ذلك الضرب من الرواية التي يتعرض لتيارات التغيير في العالم وفي المجتمع فهو يهتم بنقد النماذج العلمية الثابتة وتوسيع نطاقها، وإعادة النظر فيها واتخاذ نهج ثورة إزاءها، إن هدفه هو العمل على تحويل زاوية النظر إلى تلك النماذج العلمية الثابتة وتوسيع نطاقها، وإعادة النظر فيها واتخاذ نهج ثوري إزاءها، إن هدفه هو العمل على تحويل زاوية النظر إلى تلك النماذج بحيث تغدو أكثر تجاوبا وتوافقا مع الطبيعة»[6].

والقصة العلمية هي ذلك النوع من القصة النثرية التي لم تستطع الظهور في هذا العالم الذي نعرفه، وتقوم على فرض أساسه ابتكارات العلم، أو ما يسمى بالعلم الكاذب أو التكنولوجيا الزائفة، سواء كانت هذه الابتكارات من صنع البشر أم من خارج الأرض نفسها.

"جلالته الأب الأعظم" لحبيب مونسي

جاءت الرواية[7] بمقدمة من تأليف الدكتور عبد العظيم العبودي هو أستاء الفيزياء الحيوية بجامعة وهران وهي تحمل عنوان "في رحاب جلالته الأب الأعظم"، فيما قدم نبذة مختصرة جدا عن أدب الخيال العلمي ثم أشار إلى الدوافع التي جعلته يقدم لهذه الرواية وهي في الحقيقة ناتجة عن الخوف الذي تملكه بعد قراءة الرسائل الانتحارية التي جاءت كتمهيد لها، هذه الرسائل وضعت الدكتور أمام الوضع الذي نعيشه في البلاد العربية وأثارت في نفسه الخوف والهلع مما قد يحصل لنا في المستقبل تحت سلطة الدولة الإسرائيلية والدول الغربية، لهذا فقد قدم قراءته لهذه الرواية وفق هذا المنظور.

وقد جاء بعد المقدمة "التمهيد للرواية"[8] خمس رسائل ممضاة من طرف أشخاص أقدموا على الانتحار لوضع حد لحياتهم البائسة التي أصبحت تحت رحمة الآلة، وقد كانت هذه الرسائل تعالج وضعية الإنسان المستقبلي فوضعتنا

فوق أرضية الحياة المقبلة ثم عرّفنا الكاتب على جلالته الأب الأعظم، الرجل الذي جاء لينقد البشرية مما ألت إليه أن الوضع كان من تخطيط مسبق منه ومن المجالس السرية التي ترعاه، ليظهر بشخصيته الطاغية، يقدم لنا إشتار الوصيفة التي اتخذها الأب الأعظم بمثابة الأم العظمى ثم يقوم بإحضار الصبي موسى عن طريق العقل وتتعلق إشتار به وتتخذه ولدا لها.

يتربى الصبي موسى في قصر الأب الأعظم ويتعلم بأحدث التقنيات وبعد أن يبلغ سن الشباب يحاول أن يتعرف على العالم الخارجي ويرى إنسان ما خلف جدران القصر فتساعد إشتار على إقناع الأب الأعظم ويتم له ذلك ليكشف أن الرجل الذي تربى في قصره ما هو إلا وحشا جاء ليكتب أقدار البشرية بأبشع صورة، ويحاول تخليص البشرية من همجية وهمجية الآلة التي قضت على إنسانيتها وهذا بمساعدة مجموعة من الأصدقاء الذين ينتمون إلى آخر طبقة من طبقات الدولة العالمية وهي طبقة العمال وهم "العرب" إذن يقوم الشاب ببعث مجموعة من الأشخاص الذين تم استبعادهم عن العمل وفضلوا عن مشاغل الحياة فيكنون عونا له في تخليص البشرية كما يتم القبض على الفتاة دنيا التي بعثها الكاهن الأعظم من أجل قتله وتتحول الفتاة من عدوة إلى صديقة بل عاشقة له ويتم تعطيل جهاز العقل الجبار وتحويل معلوماته لجماعة موسى وبهذا يعمل على إنقاص البشرية من كابوسها وهزم الأب الأعظم الذي يتعرض في الأخير إلى القتل من طرف الكاهن الأعظم الذي لطالما اعتبره ذراعه الأيمن، ويتم بذلك القضاء على الظلام الذي عم البشر طيلة سنين عديدة وتشرق الحياة من جديد.

اليوتوبيا الضد

يصور لنا الكاتب في "جلالته الأب الأعظم" مجتمعا مستقبليا يبدأ من سنة 2018 إلى سنة 2099 بكل ما فيه من مساوئ، أين عملت فيه الآلة على تبليد الذهن وتحويل الإنسان إلى مجرد لعبة بين يديها بعدما احتفظ العقل الجبار برسم دماغ كل إنسان على سطح الأرض ليقوم بتوجيهه وتحويله ....إنها ملامح الدولة العالمية الموحدة التي قضت على الأقاليم والحدود ،قضت على الدين والتاريخ وأحرقت كل الكتب السماوية والبشرية ضمن عملية تطهير كما يسميها جلالته، تطهير الإنسان من كل شيء يجعل يسمى إنسانا، حتى الأحاسيس والمشاعر رأى فيها أنها تجلب المتاعب له ولابد من نبذها، هكذا أدخلت جيوش الناس في أحشاء الآلات ليخرجوا منها كل مبرمج لمهمة محددة، ثم جمعوا في محتشدات ضخمة وقسموا حسب انتمائهم إلى طبقات فكانت الدولة مقسمة إلى ثلاثة وثلاثين طبقة يتولى شؤون كل طبقة مجلس مكون من حكيم يساعد على أداء المهام كاهن عسكري ومربي، ولهم كل شهر حج إلى القاعة المشرفة التي هي قاعة اجتماع للتزود بالطاقة الحيوية من الأب الأعظم والذي هو القوى العظمي للدولة العالمية، وبهذا كانت الدولة العالمية تعمل على ثلاث مجالات هي:

أ) المجال الديني :

دمرت كل الكنائس والمساجد والمعابد وحطم كل شيء يميت للدين وأقيم دين جديد يؤمن بأبوة الأب الأعظم وعبوديته وملكه، كما أنشأت بيوت عبادة حديثة يدخلها الداخل في جو من الخشوع والندم فيقدم ولاءه وخضوعه، ثم يجد ما تشتهي نفسه ماثلا بين يديه[9]، وبهذا كان الدين قائم على توحيد الأبوة العظمى وإقامة النعيم على الأرض لا السماء.

ب) المجال العسكري:

تم إنشاء جيوش مدبرة منظمة مهمتها مراقبة العامة أثناء أداء الأعمال وحراسة الدولة والأب الأعظم، كما تم انتقاء صفوة الجنود الأكثر وحشية من أجل الاستعانة بهم في الحوادث الطارئة، كما تم إنشاء المراكز العسكرية وهي لا تعمل على الإعداد العسكري لهم لأنهم أخذوا هذا في المدارس القديمة ولكن هدفها هو إعدادهم روحيا من أجل تقديم الولاء أولا ثم البرمجة ثانيا .

ج) المجال التربوي:

تم نبذ كل الثقافات وإحراق الكتب السماوية والبشرية، وتم تقديم الكتاب المقدس الجديد الذي يتمشى مع كل طبقة أي لكل طبقة دين يتمشى معها، إلا الطبقة الدينية التي حرمت من التعليم لتبقى مبرمجة للعمل في الحقول والمناجم فقط وهي طبقة العرب، كما كان يمكن للفرد أن يترقى من طبقة إلى طبقة.

مظاهر التناص السردي في الرواية:

التناص إذا نظرنا إليه من زاوية في ذاتها هو استعارة نص سابق لاستكمال نص آت حاضر يشكل في النهاية قطبا دلاليا يفي بتقديم الخبر المقصود حاضرا، فالتناص على مستوى الكتابة نص تراكبي يكون جزءا منصوص كالمشبه به، لا تفهم طبيعة المشبه إلا به، لأن النص المعين (المقروء) لا يمكن، فهمه دون الرجوع إلى عشرات النصوص التي سبقته وأسهمت في خلقه، فالتناص إذا تداخل لمجموعة من النصوص في رقعة كتابية واحدة.

والرواية التي بين أيدينا لا تخرج عن النص الروائي ولكنها لا تكتفي بهذا بل تذهب بجذورها إلى مراجع أخرى، وهذا ما أعطى لهذا الإبداع جدية العمل، والرواية كما هو واضح تأخذ أبعادا استشرافية مستقبلية وتثير أحداث سابقة ابتداء من سنة 2018، ولكن مع هذا فإنها مستوحاة من الواقع الديني التاريخي الذي اتخذه الكاتب كعينة وصاغه في شكل فني وعاد تشكيل قصة "فرعون

وموسى" الدينية في قالب جديد يخضع إلى نظام معين من الأحداث والشخوص فكانت الرواية بهذا بنية فنية تعيد تشكيل القصة من جديد، والقارئ في الرواية لا يدرك هذا أول الأمر لأن الكاتب بدأ في البداية بوصف العالم المستقبلي وما آلت إليه البشرية على يد الأب الأعظم ولكن بمجرد قدوم الصبي موسى وتطور الأحداث نرى أن هذا الرواية هي صياغة جديدة لقصة "فرعون وموسى" ففرعون كان الرجل الطاغية الذي يعبد في الأرض على أنه رب البشرية، يقول تعالى في كتابه العزيز "إن فرعون علا في الأرض وجعل أهلها شيعا يستضعف طائفة منهم يذبح أبنائهم ويستحي نساءهم إنه كان من المفسدين ونريد أن نمن على الدين استضعفوا في الأرض ونجعلهم أئمة ونجعلهم الوارثين" سورة القصص.

يذكر الله في هذه الآيات أن فرعون تجبر وطغى وبغى وآثر الحياة الدنيا وأعرض عن طاعة الله وجعل أهلها شيعا أي قسم راعيته إلى أقسام وفرق وأنواع، يستضعف طائفة منهم وهم شعب بني إسرائيل الذين هم من سلالة نبي الله يعقوب بن إسحاق بن إبراهيم الخليل، وفي الرواية نجد أن جلالة الأب الأعظم كان بدوره طاغية وقبلة لكل البشر، وكان الولاء له على أساس ثلاث مسلمات هي "الأبوة العظمى، الملك، العبودية "كما أنه عمل على تقسيم العالم إلى طبقات وكانت الطبقة المستضعفة الفقيرة هي طبقة العرب، وإذا كان فرعون يمارس طغيانه عن طريق القوة فإن الأب الأعظم يمارسه عن طريق القوة أيضا ولكنها قوة الآلة التي سيطر بها علة كل البشر وهذا مواكبتا لروح العصر الذي فرض سيطرة الآلة على كل المجالات، وفي الحقيقة نجد الكاتب قد استعار بعض الأسماء الدينية التي توحي لنا بالقصة النبوية، فقد استعار اسم الصبي "وهو موسى" وهي استعارة توحي لنا مباشرة بأن خلاص البشرية ستأتي على أيدي هذا الفتى كما كان خلاص البشرية على أيدي موسى النبي، وبمجرد ذكر

اسم "موسى" ندرك أن الرواية سوف تتبع نفس خطوات القصة النبوية تقريبا كما استعار الكاتب أسماء بعض الأنبياء *أحمد، عيسى*، وهي في الحقيقة استعارة تحمل الأذهان تساؤلات واستفهامات عديدة منها، هل سيحدث هذا؟ هل يمكن أن يكرر التاريخ نفسه ؟....

ثم بعدة هذا نجد فرعون في القصة النبوية يقف حائرا في أمر الرضيع موسى أيقتله خوفا من ضياع ملكة،- كما رأى في منامه - أم يتخذه ولدا ثم يقرر في الأخير قتله لو لا تدخل زوجته لتجعل منه ولدا لم تلده هي، ونفس الأجواء في الرواية حيث نرى الأب الأعظم حائرا في أمر الصبي موسى أيقتله خوفا من إعادة التاريخ نفسه فيحدث لفرعون على يد موسى النبي، أم يتخذه الابن الأعظم على حد تعبيره ثم يجد المفارقة بين القصتين فالصبي عربي وموسى النبي كان إسرائيليا، وهنا يتخذ قرارا بجعله "الابن الأعظم" تحت توسلات إشتار، تلك الوصفية التي ولد فيها الصبي مشاعر الأمومة والحنان فاختارته ولدا لها وجاهدت في سبيل إقناع الأب الأعظم كما جاهدت زوجة فرعون، وإذا كان موسى النبي وصل إلى القصر وهو رضيع بواسطة صندوق حمله البحر إلى القصر فإن موسى الصبي ذو سنوات قد جاء إلى القصر عن طريق العقل الجبار الذي أحضره من أقاصي الأرض في لمح البصر، وهنا نجد رؤية مستقبلية كم الكاتب فيري أن العالم قادر على نقل الإنسان من مكان إلى مكان في غضون ثواني، وهو بهذا يعطي رؤية تنبؤية تعد في الوقت الحالي ضرب من الخيال المستحيل ....ومع هذا فإن الكاتب لم يتقيد بالنص الأصلي تماما فقد كان موسى النبي واعيا لما يحصل من ظلم للرعية فلم يتأخر عن نصره الضعيف رغم أنه يخالف الملك بهذا وهذا ما جعله يقوم بالرحلة هربا من فرعون وأثناء الرحلة يدرك سر الوجود، ويختاره الله نبيا لتخليص البشرية من بطش فرعون، وهذا ما يحصل في الرواية إلا أن موسى الفتى لم يكن واعيا لما

يحصل خلف جدران القصر لأنه لم يبرحه منذ أن دخله ولكن بعد الرحلة يصطدم بالواقع ويكشف حقيقة الدولة العالمية كما يكشف في هذه الرحلة أن الله هو خالق هذا الكون ومن ثم يسعى إلى الثورة على هذا النظام وتخليص البشرية من قبضة الأب الأعظم والآلة .

وإذا كان النبي موسى قد جاء برسالة التوراة لهداية البشرية وتخليصها من ظلم الملك فرعون فإن موسى الفتى قد أتى برسالة هدفها إعادة البشرية إلى طبيعتها الأولى وتخليصها من ظلم الأب الأعظم والآلة، وتنتهي كلتا بموت الطاغية وانتصار موسى، وإن كانتا تختلفان في طريقة الموت.

من خلال ما سبق نرى بأن الكاتب اعتمد على التناص في كتابته لهذه الرواية كطريقة حداثية[11] بامتياز فقد ذهب بنا إلى الماضي وصاغ لنا ما يمكن أن ينقلنا إلى المستقبل يعبر به عن هواجسه تجاهه، والحقيقة أن الكاتب بالرغم من أنه أعاد تشكيل القصة برواية حافظت على نفس الأحداث والقالب تقريبا، إلا أنه ضمنها رؤى جديدة بما يتلاءم مع هذا العصر.

كما يظهر لنا أن الكاتب كان متأثرا بقصص ألف ليلة وليلة، فقد أبدى في هذه الرواية تأثرا بهذا النمط السردي المتميز... وهنا نكون بصدد وضع اليد على حداثة الخطاب الروائي العلمي في الجزائر...من باب كون الخيال العلمي عموما بعيدا شيئا ما عن التناص والحوار بين النصوص وتناول الماضي...الخ وكلها عناصر تنتمي إلى دائرة الأدب العام لا العلمي.

الكلمات الجميلة كما دونها نبيل دادوة

إن أشد الأعمال تهديدا لسائد الكتابة وأكثرها غوصا في أعماق الحداثة هي تلك التي تحدث زلزلة خافتة بطيئة تكاد لا بشهر بها. تلك هي الحال مع رواية "الكلمات الجميلة أو رحلة إلى الزهرة» للكاتب نبيل دادوة[12].

إنها رواية تكاد تكون ريفية rurale حسب مصطلح الرومانسيين هكل مادتها الخام حديث يغوص في عوالم القرية التي يعلن عنها الروائي منذ الصفحة الأولى (والتي إليها تعود أصوله) "أولاد بوفاهة" (ص5)... القرية التي أهلها أندلسيون لم يعودوا يعلمون أنهم طردوا من حنة الأندلس وأنهم منفيون في تلك الرشرة التي نسيها التاريخ.

إن العنوان يدل دلالة صارخة على محتوى الرواية... فنحن مباشرة أمام جوهر المفارقة التي ينبني عليها العمل:

الكلمات الجميلة /====/ رحلة إلى الزهرة

فضاء حالم /====/كوكب،فضاء،علوم

ونحن بهذا غائصون في قلب الثنائية التضادية المسيرة للعمل السردي: رومنسية القرية وسحر الكتابة الأنيقة من جهة، والعوالم العلمية التكنولوجية لذلك البطل المشتغل على صناعة مركبة فضائية تسمح له بزيارة كوكب الزهرة الذي جاءته نبوءة تعلن عن كون الكلمات الجميلة معتقلة في إحدى مغاراته (ص5)...

الجميل والجديد بالنسبة للخيال العلمي-شرقا وغربا- هو فراغ ذلك السرد من الفجاجة والبرودة والخطابية والتعليمية التي صاحبت الخيال العلمي منذ نشأته.

في حالة "الكلمات الجميلة" يبدو كأن الروائي لا لأخذ من خ.ع إلا موتيفا يتحرك من خلال طاقاته التخييلية...أما المادة الخام للرواية فهي الوقائع الصغيرة والأحدث البسيطة والحوارات الرشيقة لأهل "الدشرة"...المكونات الصغيرة التي يعطيها نبيل دادوة عمقا قل نظيره.

ما أعتقد أنه سيحسب لهذا النص هو الجانب الحداثي الذي عمل على المصالحة بين عناصر تعودت عدم المصالحة: السرد العلمي، الواقع الريفي

القروي، الكتابة الشعرية الثرية ببلاغتها والتوالد السردي على نمط "ألف ليلة وليلة"، ثم الإحالات المستمرة على التاريخ العربي وكذلك الجزائري...

"أمين العلواني" لفيصل الأحمر

كثيرا ما اقترن (الخيال العلمي) بالقصص التي تحكي عن الخوارق، أو عن مخلوقات غريبة، أو عن السفر والانتقال عبر الأزمنة بواسطة آلات فائقة التطور يعجز العقل البشري عن استيعابها...ولكن هذه المرة جاد البحر بشيء مختلف تماما،و الغنيمة هذه المرة رواية "أمين العلواني"[13] لصاحبها فيصل الأحمر.

رواية "أمين العلواني" هل هي الخيال أم الواقع؟

من يتأمل غلاف هذه الرواية يخال في لحظة ما أنه على وشك الغوص في المجهول المختبئ بين طيات سواد الفضاء الرحب، أو أنه بصدد القيام برحلة بين النجوم والأفلاك التي يراها عبر النافذة. ولكن هذا سرعان ما يتلاشى؛ فلاشيء مما سبق ذكره موجود في هذه الرواية التي أتتنا بالجديد. فقد وجه الكاتب نظره عبر النافذة صوب اتجاه آخر غير الذي نراه على الغلاف، فالرؤية لم تكن إلى الأعلى ولا إلى الأمام، وإنما إلى الأسفل، وبدل أن يغوص في مجاهل الظلام، أطل من تلك النافذة على الواقع الذي يريد أن يراه، الواقع المحتمل.

وقبل أن نصنف هذا العمل الأدبي في خانة الخيال العلمي، لابد من الإشارة إلى أن أي عمل أدبي (شعري أو نثري) لا يخلو من خيال، سواء خيال المؤلف أو خيال القارئ المتلقي وإذا أضفنا إلى الخيال كلمة "علمي" فإننا نتجاوز الخيال المألوف إلى ما هو مرتبط بشكل أو بآخر بما هو آلي، تقني، غريب، غير قابل للتصديق...فهل "الخيال العلمي" هو النقيض للمألوف؟ انطلاقا من أن

الخيال العلمي تجسيد للغرائبية. الناص من خلال عمله هذا الذي يصنفه ضمن الخيال العلمي، لم يكن يريد مفارقة الواقع، ولا الهروب منه، لأنه هو الذي قال: "أن تكتب رواية خيالية علمية معناه أن تواجه الواقع وألا تهرب منه أبدا... معناه أن تكون حذرا لأن الواقع في خ ع متحرك دائما.حقيقي ينبض حياة.. إنه واقع فوتوغرافي والصورة الفوتوغرافية تستطيع أن تكون كل شيء ماعدا واقعا..» (الرواية ص)5.

انطلاقا من هذا نجد أن الخيال في هذه الرواية لم يكن سوى استشراف للمستقبل أو رؤيا لما سيأتي، لأن الكثير مما فيها محتمل الحدوث. فإذا كان الكاتب غير راض بهذا الواقع الفوتوغرافي المحنط، فعليه إيجاد البديل، وانطلاق امن هذا الواقع المرفوض حاول أن يصنع واقعا آخر وفق رؤية تتخطى التوقعات، أو أراد أن يتدخل في رسم هذا الواقع الذي يرفضه، فتحولت الصورة الفوتوغرافية للواقع إلى صورة رقمية "ديجيتال" معدلة حسب الرؤية، الذوق.. وهذا هو الواقع بتصرف.

<u>رواية "أمين العلواني" أسطورة المستقبل</u>

على غرار ما حفلت به الرواية من تأريخ، ونقد، وفلسفة... هناك نواة صغيرة جدا من ميراث الماضي الغابر، إنها الأسطورة، وانطلاقا من الرأي القائل بأن الرواية ما هي إلا تطور عن السرد الأسطوري فكذلك نجد في هذه الرواية ما يبرر ذلك وما يحاول صنع أسطورة الماضي في المستقبل. وهذا الكلام يبرره أسلوب وطريقة الكتابة، لغة الكتابة، الأفكار والقضايا التي عالجتها الرواية، فمثلا في المستقبل يمكن كتابة الكتاب الذي تحاول الإنسانية تأليفه منذ أقدم الأزمنة وتفشل في كل مرة. وفي المستقبل يتحول "فيصل الأحمر" إلى "أمين العلواني" إنها أسطورة البطل الذي لا يموت، والذي يوجد في كل زمان، والموت إنما يلحقه في مكان ليحيا في مكان وزمان آخرين. "فيصل الأحمر" قبل

أن يموت اختار الصورة التي يريد أن يكونها في المستقبل – لولا أن يداهمه الموت – فهو العبقري، الذكي، العالم بكل شيء... و"أمين العلواني" العظيم يتسنى له ن يرى أنه لو ولد في زمان غير زمانه لما كان كبير الشأن لأن ذلك الماضي بالنسبة له زمن شقاء وغباء، وسذاجة... لهذا كله سعى "الأحمر" إلى كتابة رواية من المستقبل الذي يريد أن يعيشه، ولعلمه بأن ذلك قد يكون مستحيلا كتب هذه الرواية بهذه اللغة، وهذا ما أشار إليه في نقطة مهمة، أهداف الأسلوب الجديد تحضير لغة جديدة للحياة التي ستأتي... اللغة أيضا يجب أن نكتبها لزمان غير زماننا لأن لها قراء غير قرائها.

نقطة أخيرة أود أن أشير إليها هي أن "فيصل الأحمر" كغيره من أبناء آدم تتملكه غزيرة حب البقاء، غريزة الخلود، فحاول أن تخلد من خلال الكتابة أولا، كما أراد أن يخلد في هيئة إنسان آخر (عظيم) من المستقبل وهذا الإنسان هو بطل الرواية "أمين العلواني" فأسطورة البطل تعاود الظهور إلى جانب فكرة الخلود، ألا يريد الكاتب أن يكون بطلا خالدا؟؟؟

يبقى أن نشير إلى أن أهم ما ينبعث من هذه الرواية هو الجانب ما بعد الحداثي لا الحداثي...إذ أن الرواية مليئة بالمرح الذي يذكرنا باللعب على مستوى اللغة والشكل الأدبي، ثم إن الرواية لا تهمل تماما التأمل بفي شكلها وانكتابها فيما هي تنكتب، وهي نص يقف على تخوم الأجناس الأدبية،...وهذه العناصر الثلاثة من أهم ما يستوقف ما بعد الحداثيين[14]...

وأجد هنا فائدة لا شك فيها في استحضار بعض الفقرات التي قدم بها الكاتب روايته بها لأنها تغني عن كثير من الاستفاضة:

فاتحـــــــــــة

أن تكتب رواية خيالية علمية معناه أن تواجه الواقع وألا تهرب منه أبدا... معناه أن تكون حذرا لأن الواقع في خ.ع متحرك دائما، حقيقي، ينبض حياة... كثيرا ما عانى الواقع من الجمود وفقدان القدرة على الإعراب عن نفسه تحت أقلام الروائيين "الواقعيين"... إنه واقع فوتوغرافي والصورة الفوتوغرافية تستطيع أن تكون كل شيء ما عدا واقعا... فالواقع طبقات من الأشياء المحسوسة ودرجات من الوعي بالشيء نفسه وطرق عديدة لتأويل ما تلتقطه الحواس ويعيه العقل... والأدب الواقعي عاجز عن ترجمة هذه الأشياء...

إن هــذا هــو ميــدان روايــة الخيــال العلمــي.

كان نيتشه يتحدث عن "تعدد الحقائق" رادعا ثقة «مرحلة الأنوار» في الوعي بالمحيط وثقتها في قدرة العقل على إدراك الجواهر كلها من الميتافيزيقا إلى المحسوسات المختفي معناها بشكل ما ونتحدث اليوم عن "تعدد الواقع"... هل الواقع ما تظنه نحن واقعا؟ هل الواقع ما نعيشه في اليقظة أم أن اليقظة حالة غير حقيقية نغوص فيها متى استيقظنا من النوم الذي يكون بذلك الواقع الحقيقي غير المخدوع ولا المخادع؟... أم أن الواقع ما يراه ويعيشه السكران أو المريض المهلوس أو المخدر؟... وما هو الواقع "الواقع" عندما يعيش مجموعة من الناس وضعية واحدة ويعيها كل منهم بطريقة ؟ من من هؤلاء الواعين يعي الواقع في حين يكون الآخرون مخطئين في حسبانهم؟

الخيال العلمي هو الوحيد الكفيل بإجابة هذه الأسئلة...

أن تكتب رواية خيالية علمية معناه أن تتحلى بشجاعة وجرأة معينة لان ما يتخيله الواحد منا حول شكل المستقبل غالبا ما يأتي المستقبل ليظهر سخافته وضعف مخيلة صاحبه... والعزاء الوحيد للكاتب الذي يصبح مضحكة هو أنه غالبا ما يكون ميتا غارقا في واقع البرزخ وما بعد القبر من واقع! !...

ألا يكون الواقع هو ما ينتظرنا بعد الموت وتكون الحياة كلها حلما أو لعبة خيالية تدور أحداثها على ارض خيالية اسمها "الأرض" مثلا ؟

أن تكتب رواية خيالية علمية معناه ألا تنتظر اعتراف المحيط بلا مباشرة لان هضم القراء والنقاد لروايات الخيال العلمي منذ قرابة القرنين هضم عسير في أغلب الأحيان إذ أنه قلما نالت رواية خ. ع جادة اعتراف القراء والنقاد مباشرة... والعزاء الوحيد هنا أيضا هو اللذة التي يجدها كاتب هذا النوع وهو يكشف عن واقع مخيلته، وتصوروا تلك اللذة وأنا أفتح بوابة دماغي على الواقع الوحيد الموجود فيه، الواقع الذي لا يعرفه أحد سواي، الواقع الذي ظل خفيا حتى تسنى لي أن أطلع عليه الآخرين، الواقع الذي أجتهد وأتلذذ بكتابته ووصفه وسرد حيثياته قطعة قطعة، وطيلة عام أو عامين من الكتابة وأنا أخرجه إلى أن يأخذ شكله النهائي الذي هو هذا الكتاب!

ربما يوجد عزاء آخر هو الطمع في المجد (ألم يسمها أرسطو "غريزة المجد "؟)...

أن يعمل الكاتب في صمت، أن يجتهد أن يكون وفيا لرؤاه، أن يخترق المحظور ويتجاوز الحدود التي يراها خرقاء حمقاء... أن يكون صادقا مع نفسه ومع الآخرين... أن يحب عمله ويحب الآخرين ويكتب وهاجسه الوحيد التوصيل لأجل التواصل مع أهله (مع أهله مرتبين من عائلته وأهل بيته إلى القارئ الافتراضي الذي قد يكون في اليابان وبعد قرنين أو ثلاثة من الزمن).

أن تكتب رواية من الخيال العلمي –أخيـــرا– معناه أن تكون من المجانين الذين يتخلصون نهائيا من الجاذبية ومن سلطة أنساق المجتمع العاقل، وأنظمة المنطق، وواجبات الاتجاه السياسي، أن تجيد السير إلى الخلف مثل إبراهيم رمضان(بطل قصتي "المجنون" من مجموعتي خ.ع "وقائع من العالم الآخر– الصادرة عام 2002)، وألا تكون حريصا على المحاباة والوصول وإرضاء

المقربين، وألا تحترم إلا الحق، الحق الذي يقف متحديا للباطل منذ بدء الخليقة دون هدنة أو اتفاقيات مربحة ودون إدبار أو بحث عن أرضيات مشتركة وحلول وسط تمسك بالعصا من وسطها.

ماذا عن "أمين العلواني" ؟

أمين العلواني مولود وحي يرزق ... وأحداث حياته أمامك في الكتاب... مالك الأديب موجود وهو كاتب سيرة أمين العلواني الأديب المشهور ... والدليل على ذلك الكتاب الذي بين يديك...

وأمين العلواني يترجم لحياة كاتب قديم مشكوك في قيمته الأدبية هو فيصل الأحمر... وهذا الشخص أيضا موجود واسمه على غلاف هذه الكتابة /الرواية/السيرة/الترجمة/الدراسة/التأريخ وكل الدلائل تدل على أنه موجود...

فيصل الأحمـــر كتب كتابـــا عـــن أمين العلواني مع مطلع القرن الحادي والعشرين أي قبل ميلاده...

أمين العلواني المستقبلي يشبه أمين العلواني الماضوي... وهذا الأمر ليس محيرا على عكس ما يقوله مالك الأديب الذي سيأتي بعد أمين العلواني بنصف قرن تقريبا... والدليل هو ما تقوله ترجمة مالك الأديب عن الشخصين (أمين العلواني /الرواية وأمين العلواني المؤلف ذائع الصيت...)

وفيصل الأحمر موجود في نهاية القرن الحادي والعشرين بفضل كتاب أمين العلواني عنه، وذلك ما يؤكده مالك الأديب (كاتب سيرة العلواني)

ومالك الأديب هو شخصية قديمة لرواية كتبها فيصل الأحمر مع بداية القرن الحادي والعشرين...

إنها أشياء تشبه الخيال العلمي ...

فلنرجيء الكلام عنها إلى نهاية هذا الكتاب الذي كتبه فيصل ... لا الذي كتبه هو مالك الأديب وهو... لا ... أغلب ما في الكتاب أعمال من تأليف أمين

العلواني الذي هو بطل ترجمة مالك الأديب التي هي رواية لفيصل الأحمر الذي هو بطل لكتاب لأمين العلواني الذي هو بطل لكتاب لمالك الأديب الذي هو بطل رواية فيصل الأحمر كما هو وارد في ترجمة للعلواني كتبها مالك الأديب الذي أوجده أول مرة فيصل الأحمر الذي هو ...

الهوامش:

1- الإبداع الفني في قصص الخيال العلمي . ص 31 .

2- المرجع نفسه. ص32 .

3- المرجع نفسه. ص 32 .

4- روبرت سكولز وآخرون، آفاق أدب الخيال العلمي ــ ترجمة حسن حسين شكري، الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1996. ص 36 . .

5- الخيال العلمي. ص 4.

6- إميت جوسوامي، العلم والخيال العلمي يتظافران على استشراف الواقع، رسالة اليونسكو، تصدرها منظمة الأمم المتحدة والثقافة، اليونسكو، نوفمبر، 1984 ــ ص4

7- حبيب مونسي: جلالته الأب الأعظم -دار الغرب- 2001 -ط1- الجزائر

8- م. نفسه - ص ص:18/10

9- م. نفسه - الفصل الثالث

10- فيصل الأحمر: مدخل إلى الخيال العلمي-مجلة "النص/الناص" جامعة جيجل-ع7

11- Gérard Diffloth :science-fiction-gamma presse-1962-France-p21

12- نبيل دادوة: الكلمات الجميلة- دار المعرفة- الجزائر- 2008

13- فيصل الأحمر: أمين العلواني- دار المعرفة-الجزائر-2008

14- ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي-المركز الثقافي العربي-المغرب- مادة: ما بعد الحداثية.

الرؤية الجمالية للخطاب السردي المغاربي رواية "مدينة الرياح" للكاتب الموريتاني موسى ولد إبنو "أنموذجا"

أ: عبد اللطيف حني

جامعة – مستغانم–

بسط منهجي :

يشكل الخطاب الأدبي شغلا إشكاليا وهاجسا مقلقا لجل الناقدين والدارسين في العصر الحديث والمعاصر، لهذا راحوا يخضعونه لعديد التصورات النظرية والرؤى المنهجية ومختلف المقاربات الإجرائية، فتضخمت المفاهيم والدلالات المشيرة إليه "فكان أن استقطب عديد المجالات والتخصصات التي شكلت العلامات الدالة على سيرورته المفهومية ومنها المجال الأدبي"(1)

لقد اهتم أعلام الشعرية(La poétique)، بموضوع الأدبية– وعلى رأسهم رومان جاكبسون (Roman Jakobson)– التي فصلت ودرست الخطاب الأدبي، بماهيته وأدواته الإجرائية، والتي تجلت في مجموعة الخصائص المميزة للعمل الأدبي، ترتقي به بعيدا عن باقي النصوص غير الأدبية، التي أقرتها النظرية السيميائية للأدب، وقد ضبط مقوماتها الشكلانيون الروس(2).

تشكل سمة الأدبية المنطلق العام للأشكال الأدبية التي تكسب الخطاب الأدبي التفرد والتعالي والتسامي والخصوصية أيضا، وهي تمثل عند جيرار جينيت (Gérard Genette) "النظرية العامة للأشكال الأدبية"(3) التي تطبع العمل الأدبي بخاصية الخلود واكتساب الخصائص النوعية التي تحيطه بالجلال والتأنق والارتقاء، والخطاب هو المسؤول عن كشف هذه الجماليات، لأنه المتحلي بها والمتدثر في جلبابها، وهذا ما يؤكده تزيفتان تودوروف (Tzevetan Todorov) في

قوله: "ليس العمل الأدبي في ذاته هو موضوع الشعرية، إنّما ما تبحث عنه الشعرية هو خصائص هذا الخطاب الذي هو الخطاب الأدبي"[4].

كما مثّل الخطاب قطبا مركزيا من أقطاب العمل الروائي، وعنصرا مهما من عناصره السردية فهو عند سعيد يقطين "الطريقة التي تقدّم بها المادّة الحكائية في الرواية. قد تكون المادة الحكائية واحدة، لكن ما يتغير هو الخطاب في محاولته كتابتها ونظمها"[5].

لذلك جاءت هذه المداخلة المتواضعة لتكشف الرؤية الجمالية للخطاب السردي، المعتمد على الحكي (Récit) الذي "يتحدّد كتجلّ خطابي، سواء كان هذا الخطاب يوظف اللغة أو غيرها..."[6] منطلقين من النص الروائي المغاربي، وخاصة الموريتاني المتميز بطابعه الحكائي، متخذين رواية "مدينة الرياح" للروائي الموريطاني موسى ولد إبنو الصادرة عن دار الآداب ، بيروت سنة 1996 م نموذجا.

كما ستجتهد المداخلة في دراسة بنية الخطاب السردي المبني على الحكائية الذي ركز عليه تزيفتان تودوروف (Tzevetan Todorov)، حتى يبين أن كل حكي(Récit) يقوم على مكونين أساسين هما: القصّة (Histoire)، والخطاب (Discours). وفك رموز الخطاب السردي في رواية "مدينة الرياح" للروائي الموريطاني موسى ولد إبنو كنموذج للرواية المغاربية وكشف جماليات هذا الخطاب من خلال المفاعلات الثلاثة للخطاب الروائي، وهي: الزمن (TEMPS)، الصيغة (la mode)، والرواية، معتمدة على العناصر التالية:

1- بوابة الخطاب(العنوان) بين الدلالة والبلاغة .

يمثل العنوان العتبة الأولى للنص، فهو العلو الفوقي له، إنه البوابة الأولى التي يلج من خلالها المتلقي إلى عالم النص، ليتعرف على خباياه ويخبر أسراره "كما يمثل واجهة علامية تأخذ شكل (الجملة المفتاح) تمارس على القارئ سلطة أدبية وفكرية، فهو يمثل تلك العتبة النصية التي يعمل القارئ على افتكاك بنيتها اللغوية والدلالية باعتبارها الجملة المفتاح للنص"[7].

يشكل العنوان القائد المسيطر الدال على النص إذ هو "كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، ويشار به ويدل عليه، بجمل وسم كتابته"[8] فهو كالاسم للنص به يعرف ويشتهر عند كل القراء، ويصبح موسوما منعوتا به ملخصا له، إنه البنية اللغوية الأولى التي تصطدم بالقارئ فتخالطه وتغريه، فيحاول من خلالها الدخول إلى العوالم الخفية للنص، واستكشاف حقائقها الفكرية والأدبية، ويكون القارئ اثر هذه الوضعية في مكانة الوسيط بين العنوان والنص.

إن العنوان فاتحة الخطاب وعتبته الأولى النصية، فهو يمثل ملفوظ ما قبل الحكي الأول، وما بعد الحكي الأخير، كونه علامة سيميائية تنفتح على دلالات شتى، وإيحاءات متعددة؛ تبحر في عالم الفكر والأدب، ولأهميتها وقيمتها يعبر عنها محمد مفتاح بالجملة المفتاح فيقول: "أول مفتاح إجرائي تفتتح به مغالق النص، كونه علامة سيميوطيقية، تضمن لنا تفكيك النص وضبط انسجامه فهو المحور الذي يتوالد ويتنامى، ويعد إنتاج نفسه"[9]، فالعنوان يتضمن علامات دالة تغلب عليها الصورة الإيحائية، فلابد على الباحث مساءلة العناويـن وكشـف دلالاتها. يقـول رولان بارت (R . BARTHES): "إذا قرأت ما تحت العنوان ستدرك السبب، وكلها قراءات على قدر كبير من الأهمية في حياتنا، إنها تتضمن قيما مجتمعة، أخلاقية وإيديولوجية كثيرة، لابد للإحاطة بها، من تفكير منظم. هذا التفكير هو ما ندعوه هنا على الأقل سيميولوجيا"[10].

على هذا الأساس فالعنوان مكون لغوي يعمل على انسجام النص وفق حقول دلالية، وفكرية تتكاثر وتتوالد وتتناسل بشكل لا نهائي وغير محدود، وفي المقابل تعمل على إعادة إنتاج دلالات النص وفق المحاور الفكرية المتاحة في نسقية العنوان، ونستطيع القول "أن هذه النسقية الفكرية للعنوان تمنح إضاءة من نوع خاص للقارئ تضمن له تأويل النص وفق وظائفه الإيحائية المختلفة التي تكون وفق مستويين أساسين هما: مستوى القراءة الظاهرة التي تحتمها قراءة المستويات المعجمية والتركيبية، ومستوى القراءة المعنوية العميقة التي تحتمها القراءة التفسيرية والتأويلية للنص"[11].

لعل القارئ عندما يقف على عنوان هذه الرواية التي تشكل نموذجا متكاملا وجريئا من الأدب الموريتاني، الذي يسعى إلى الانفلات من التقليد إلى المبهر، حتى يلفت انتباه الدارسين والناقدين إلى جماليات بنيته، عنوان الرواية "مدينة الرياح" فقد جاء هذا العنوان مكونا من مقطع واحد تتألف بنيته من مسند (خبر)، يتمثل في لفظ "مدينة" المضاف إلى "الرياح"، أما المسند إليه (المبتدأ) فمحذوف لوضوحه وسهولة تقديره، والتقدير مثلاً: هذه مدينة الرياح. فهذا يمثل تناقضا صارخا في حد ذاته، فلقد جاء اسم نكرة معرف بالإضافة، ينفتح على دلالات متعددة وكثيرة تم التعبير عنها بإشارات لغوية وفكرية دالة عليه؛ إشارات يستنبط منها ذلك الزمن الماضي المتجدد، ذلك المكان المتجدد القريب البعيد. إن علاقة تكوينية العنوان وفق هاتين الكلمتين يشكل تباينا في دلالاتهما، ذلك أن المدينة تمثل العمران والحضارة والاستقرار في جميع الميادين وتكفل للناس العيش في طمأنينة وسلام، رغم ما قد يوظفها بعض الدارسين في رمزية الضياع والخوف والغياب، لكن هذا تحول عن الأصل وما لا يجب أن يكون، فموسى ولد إبنو قد ناشد من خلال الرواية تلك المدينة الضائعة في واقعه، التي يتلمسها في أحلامه وغفوات يقظته، إنها الأمل الذي يسعى وراء إدراكه من

خلال هذا الملفوظ الذي يحمل كما من الدلالة والرمزية، أما المكون الثاني للعنوان فهو الرياح التي توحي بالهلاك والدمار إذا هبت وفرض القوة بمنطق الاستعلاء وحرية الحركة وسلطة التغيير، فالروائي يعبر من خلالها على الظلم الذي يمارسه الإنسان ضد أخيه الإنسان والاستعباد المفروض دون وجه حق، فالإنسان يتمنى الإخاء والسلام والمودة والرحمة، وينبذ كل عدو لحرمة وقيمة الفرد سواء أكان حاكما أو مواطنا.

هذا ما جعل عنوان الرواية استفزازيا بدرجة كبيرة، وملفتا للانتباه، يعمل على إغواء القارئ الذي يود التعرف على هذه المدينة المسماة بالرياح، فذلك مدعاة للفضول لمعرفة محتوى النص الروائي، واكتشاف مضامينه الفكرية والأدبية التي تؤهله لتلقي إيجابي وجمالي لدلالة هذا العنوان، ليصبح الأصلح لنص الرواية، بعد أن كان غامضا نوعا ما ويظهر في السابق أنه متمنع عن القارئ، لكنه في أتون النص يفك رموزه ويحل ألغازه، فالاسم الأول منه جاء نكرة مما استدعى تعريفه باسم ثان معرف يضمن انسجامه اللغوي والدلالي، فالمدينة هي الموطن الذي يبحث عنه كل مغترب ومبعد، هي الاستقرار والأمان والاطمئنان الذي يبحث عنه كل ضائع خائف مظلوم، وهي الحرية والاحترام الذي يناشده الضعفاء والعبيد، ففي المدينة تمكث محاور فكرية تتميز بعمق فريد ثابت، والإنسان لا مناص يسعى إلى الهدوء والعيش بسلام، وقد وردت في الخطاب القرآني في هذا المعنى لقوله تعالى: "ابْعَثُوا أَحَدَكُمْ بِوَرِقِكُمْ هَذِهِ إِلَى الْمَدِينَةِ فَلْيَنْظُرْ أَيُّهَا أَزْكَى طَعَامًا فَلْيَأْتِكُمْ بِرِزْقٍ مِنْهُ وَلْيَتَلَطَّفْ وَلَا يُشْعِرَنَّ بِكُمْ أَحَدًا"[12] أما كلمة الرياح المعرفة فإنها تأخذ في الذاكرة الشعبية شكل القوة والتغير والممانعة والفوضى العارمة التي تحدثها، من خلال صوتها المخيف المدمدم، الذي يوحي بالفراغ والقهر والبرد والحرمان المخيم على الذات، فيقال "تهب الرياح بما لا تشتهي السفن"[13].

إن خطاب العنوان "مدينة الرياح" يمثل البلاغة في الجمع بين شيء مستقر ثابت ظاهر ملموس محسوس معروفة معالمه، وآخر متحرك غير ثابت، مجهول حضوره، تبحر الرواية بعالمها المتفرد الغريب فنلمس سمات واضحة من أدب الخيال العلمي، رواية الرحلة، والرواية الغرائبية، الرواية الفلسفية، ورواية الأمثولة، لكنها لا تنتظم ولا تنتسب إلى أي شكل من الأشكال الروائية المذكورة، لأن الروائي موسى ولد إبنو استطاع أن يسكب فيها كل الأشكال، فكان خطابه السردي مزيجا مشكلا، في جنس متفرد في الأحداث والشخصيات والتقسيمات، ونسقية الزمن وغرابة الأمكنة، لينسج رواية مليئة بالجماليات الخطابية.

2- زمن الخطاب السردي ووتيرته النسقية

يعد الزمن من العناصر الأساسية لكل حكي، فلا يقوم بدونه، لأن في ضوئه تتعاقب وتتراتب مادة القص بمختلف أشكالها، فهو بنية قائمة في العمل الروائي، لا يستطيع الانفلات منه كما يقول عبد المالك مرتاض أنه "يستحيل أن يفلت كائن ما، أو شيء ما أو فعل ما، أو تفكير ما، أو حركة من تسلط الزمنية"(14) وبذلك يكون الزمن المادة المعنوية التي تشكل وتكون كل حياة وخبر وكل فعل وكل حركة، فتصبح مكونا من مكوناته الأساسية، لذا وجدت نظرات خاصة للزمن في كل الفلسفات، ومنه الزمن الأدبي الذي يكون بنية النص الأدبي، وهو زمن يصنعه الروائي مخالفا به الزمن الطبيعي "فهو ضروري في تصميم شخصيات العمل الأدبي وبناء هيكلها، وتشكيل مادتها وأحداثها"(15) ويتحول في الرواية إلى زمن العلاقات المتشابكة "فيتطور في حركته اللولبية في قفزات وخطوط بيانية، هي صدى لتطور عام"(16).

فهذا الزمن يستطيع التنقل بكل سهولة بين الماضي والمستقبل لأنه "يهدم الحائط بين الحلم والواقع فيتجاوز كثافة الأرض الحقيقية طبقة طبقة، ويبلغ

مناطق نائية يصبح فيها العالم وهماً، وتزول الأشياء والأماكن والأحقاب من وجهه مفسحة المجال أمام مخيلته لإعادة خلقها كما يشاء" [17].

على هذا الأساس فالزمن هو موضوع الرواية، وشخصية رئيسية في "الرواية المعاصرة، بفضل استعمال العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني، وباقي التقنيات الزمنية التي كانت لها مكانة مرموقة في تكوين السرد وبناء معماره"[18].

ويعود الاهتمام بالزمن في الأعمال السردية إلى الشكلانيين الروس، فهم الرواد في وضع بعض التعريفات له، وضبط رؤية جمالية له تتدرج تحت نظرية الأدب، خاصة في مساءلتهم لعدد من النصوص السردية، فنظروا إلى الزمن على أنه "مظهر من مظاهر الاختبار يتيح إمكانية الانتقال من الخطاب إلى القصة"[19] وقد ميزوا بين زمن القصة والخطاب في إيطار تقسيمهم للعمل الروائي إلى متن ومبنى لكل مميزاته الخاصة، "فالأول لا بدّ له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمّنها، أمّا الثاني فلا يأبه لتلك القرائن الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعا للنظام الذي ظهرت بـــه في العـــمل"[20] وكان مصب اهتمامهم على تعدد زمن القصة على شريط زمن الخطاب.

وقد استنشق العديد من الناقدين من عبير أعمال الشكلانيين الروس، ومن طريقة تفسيرهم للظاهرة الزمنية في السرد الروائي، وراحوا يطبقون مقارباتهم النظرية، وقد خطى طريقهم كل من رولان بارط (Roland Barthes)، الذي تحدث عن الزمن السردي في كتابه "درجة الصفر في الكتابة" وفي سياق المدخل الذي وضعه للتحليل البنيوي للسرد، والذي ضمّنه كتابه: "شعرية القصـــة" (Poétique du récit) حيث وضح "أن الزمنية (la synchronie) ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب، وأنّ الزمن لا يوجد إلاّ في شكل نسق أو خطاب، مستخلصا في النهاية

أنّ الزمن السردي ليس سوى زمن دلالي، أما الزمن الحقيقي فهو وهم مرجعي واقعي حسب تعبير يقتبسه عن فلاديميـر بـروب (Vladimir Propp)"[21].

أما وتزيفتان تـودوروف (Tzevetan Todorov) فيرى أن "زمن الخطاب يعتبر بمعنى ما زمنا خطيا، بينما زمن القصة متعدّد الأبعاد"[22] ثم راح يبين العلاقات القائمة بين زمني القصة والخطاب، وحددها في ثلاثة محاور أساسية هي: "محور النظام ومنه نفهم استحالة التوازن بين الزمنين لاختلاف طبيعتهما(الأول متعدّد والثاني أحادي)، ومحور المدّة التي قد تتّسع أو قد تتقلص فينتج عن ذلك مفارقات زمنية، ليس من الممكن دائما قياسها كالوقفة والحذف والمشهد. وأخيرا محور التواتر ويخّص طريقة الحكي التي يختارها المؤلف لسرد قصته (السرد المنفرد-السرد المتكرّر-السرد المتواتر)[23].

كما نجد جيرار جينيت (Gérard Genette) قد وظف هذه المحاور في معالجته لزمن السرد الروائي. إن هذه الجهود الثمينة في مقاربة الخطاب السردي، تمكننا من إدراك أوسع للعلاقات الزمنية المحبوكة داخل الخطاب الروائي، كما تسمح بالكشف عن العلامات الزمنية الدالة فيه.

انطلاقا من هذه الرؤية يمكننا الحديث عن زمن الخطاب السردي في رواية "مدينة الرياح" بالاعتماد على حركتين للسرد الروائي، من منظور تعامله مع الزمن، وهما نسق الزمن السردي، ووتيرته.

2-1 نسق الزمن السردي:

لا تستقيم الأحداث في رواية "مدينة الرياح" وفق ترتيب متوالي حكائي، وفق زمن متضخم متصاعد، يعكس خضوعها إلى نظام التعاقب، ولكن الأحداث تنتظم وفق نظام التداخل بين أنساق الزمن الثلاثة: الماضي الحاضر المستقبل، ويعود ذلك بسبب طغيان السرد الاستذكاري (Récit analeptique) على الخطاب

الروائي، وتسلطه على أكبر حيز من السرد، وضمور وجود السرد الاستشرافي (récit proleptique).

ويظهر السرد الاستذكاري في الرواية من خلال توظيف الكاتب لتقنية التذكر، ولكن ليس التذكر الكلاسيكي المكرر إنما الرجوع إلى الوراء إلى الزمن القديم عبر وسيلة علمية أحدث وفكرة أوسع، لأن الرواية رحلة في الزمان والمكان معا، رحلة شخص وقع في أسر العبودية طفلا، فكره الظلم الإنساني، ثم كره الجنس البشرى نفسه، وقد استطاع الكاتب أن يبني روايته ببراعة لتعبر بنائيا عن فكرته الأساسية، فقسم الرواية إلى ثلاثة أقسام رئيسية هي "برج السوداء"، و"برج البيضاء"، و"برج التبانة"، وهذا التقسيم مواز لرحلة بطل الرواية في الزمان، فالقسم الأول يعبر عن الزمن الماضي عن العصور المظلمة؛ عصور استعباد الإنسان الصريح لأخيه الإنسان، والقسم الثاني عن عصر النهضة الأوروبية حيث استطاع الإنسان الأبيض تطوير إمكاناته ليسيطر على بقية الجنس البشري، والقسم الأخير يشير إلى مستقبل البشرية حيث يتنبأ الكاتب بأن تصبح الأرض مجرد سلة قمامة نووية كبيرة لبقية كواكب المجموعة الشمسية.

كل قسم من هذه الأقسام الثلاثة يتكون من مقدمة وخمسة فصول، وهي عبارة عن رحلة في المكان، ينتقل خلالها البطل من مكان لآخر في نفس العصر، وقد لعب الكاتب على اتجاهين مختلفين في تناول التاريخ، أحدهما يرى أن التاريخ يعيد نفسه، فنجد الشخصية الرئيسية في الرواية "قارا" ينتقل من عصر لعصر ليجد أنه لا شيء تغير في طبيعة البشر وظلمهم لبعضهم البعض، كما يستخدم الكاتب أسلوب الحلقة الروائية ليبدأ الرواية من نقطة وينتهي بها عند نفس النقطة، كما يبدأ انتقال البطل من عصر لعصر بنفس الطريقة، بل يعيد استخدام نفس الوصف في هذه الحالة والذي يستغرق حوالي صفحتين يكررهما

الكاتب لتأكيد فكرته عن إعادة التاريخ نفسه، وبالتالي عدم وجود الأمل في شيء أفضل، لكنه في الوقت نفسه يكتشف مع بطله أن الإنسان يطور وسائل الشر بشكل لا يمكن أن يخطر ببال، وهو هنا يستند إلى الفكرة القائلة إن التاريخ يسير في خط مستقيم إلى الأمام، وهذا السير إلى الأمام لا يعني بالضرورة إلى الأفضل، بل غالبا –وهنا يرى الكاتب أنه دائما– العكس.

فالزمن الماضي المستعاد من قبل الذات الساردة يستحوذ بحضوره المهيمن على الحكي، حيث يشكّل منطقه الذي يصدر عنه، ومساره الذي يقوم عليه، ومداه الذي ينغلق عليه، باعتبار أنّ هذه الذات الساردة، نقلتنا إلى الماضي بشكل فني بارع ليس على غرار التذكر العادي بل على طريقة الخيال العلمي، فزمن الحكي يتخطى الزمن العادي المعروف لدينا بل يتعدى إدراكنا ويفوق كل تخيل، فالماضي عند موسى غير محدد موغل في القدم ليتقدم إلى المستقبل أيضا الموغل في التقدم، ويغوص بنا في أعماق خيالنا ليصف ظلم البشر واستحواذ الأنانية وعبادة المادة والسعي إلى التسلط على حساب سعادة الناس.

يعتمد السارد في كل روايته على السرد الاستذكاري (Récit analeptique) أي هناك ذات قديمة موغلة في القدم بعثت من جديد لكي تقص علينا ما مرت به من أحداث، وشخصيات في حياتها وذلك في القسم الأول "برج السوداء"، غير أن السارد قدم في هذا القسم السرد الاستشرافي الذي تختزله فاتحة الرواية الموسومة بـــ "آقويدير"، التي تجسد زمنا مستقبليا غير معروف تعدى زماننا وزمن الرواية، حيث يعثر بعض الباحثين من معهد آثار الفكر الإنساني على جثة مدفونة على عمق سبعة أمتار في قمة جبل، "لم يبق لهذه الحملة سوى جثة واحدة في قمة الجبل يجب استخراجها حفروا سبعة أمتار لكي يصلوا إلى القبر. تلقف أفضل الباحثين الجثة بارتباك وتلهف تدفعهم رغبتهم الجامحة في استكناه فكر هذا الكائن المنيعث من العدم. إنه هنا مسجى في عزلة،

مثله مثل تل صقلته عوامل التعرية، جمجمته مطوقة بتاج مسنن من الرمل البلوري ذي اللون النضاري الفاتح. كشف الفحص البيوبلوري آثار مادة الميلين على هيئة بلورات صلبة"[24] ثم يخضعون جمجمة الجثة لبعض الاختبارات والتحاليل، ويوصلونها بالحاسب الآلي، لنبدأ قراءة أفكار ومشاعر هذه الجثة التي عاشت في الفترة من 1034–2055م!! "توضع البلورات في محلول عالي التركيز من حامض الديزوكسي ريبوزي (ADN) ثنائي التحلزن، من أجل كشف المعلومات وفك رموزها لتحول إلى جمل مكتوبة. في مختبر المعهد، أخضعت البلورات للتحليل الفيزيائي الكيميائي، من أجل قراءة النسخ الجزئية ولقنت هذه النسخ للحاسوب لفك أبجديتها وتحديد معانيها في اللحظة الموالية بدأ النص يظهر على الشاشة.. "[25] وهو رجوع إلى الزمن الماضي للتذكر، إلى "أحداث تخرج عن حاضر النص لترتبط بفترة سابقة عن بداية السرد"[26].

في الصفحة 7و8 والسطور الثلاثة الأخيرة من الرواية يظهر بجلاء السرد الاستشرافي (récit proleptique). بحيث نجد صوت الراوي العليم الذي يتحدث عن كيفية العثور على الجثة، وتوصيل الجمجمة بالحاسب الآلي، ثم كيف أصبحت كل حياة "قارا" شريطا محفوظا في المكتبة العمومية بمعهد أركيولوجيا الفكر البشرى وهي نهاية الرواية "أخذ الشريط مكانه من خانة الحفظ في المكتبة العمومية بمعهد أركيولوجيا الفكر البشري تحت عنوان: سكرة رجل من البرزخ 1035 – 2055 م؟"[27].

فقد مثلت هذه الرؤيا العجيبة نوعا من الاستباق الزمني، جعل من هذا الاستشراف على زمان قادم توطئة "لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي، فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توّقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات"[28]. ويسمي جيرار جينيت هذا النوع

من السرد الاستشرافي "الاستشراف الخارجي"[29]، والذي يبقى "الغرض منه التطّلع إلى ما هو متوّقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي"[30].

إن نسق الزمن السردي الذي هيمن عليه السرد الاستذكاري مقابل ضمور السرد الاستشرافي، يوضح مدى عمق المفارقة بين زمن الخطاب الذي يبقى مقترنا بالحاضر، وزمن القصة المستعاد، ممّا جعل نظام السرد ينبني ينتظم وقف تتابع زمني حاضر متقدم ثم ماضي موغل في القدم ثم حاضر متقدم :

حاضر ⟵ ماضي ⟵ حاضر

نظام سردي أضفي تنويعا على الخطاب الروائي، وإن تفاوتت المساحة بينهم حيث شغل السرد الاستذكاري (Récit analeptique) أكبر مساحة.

2-2 وتيرة الزمن السردي:

تتخذ الوتيرة الزمنية في الرواية لعرض أحداثها مظهرين أساسين: السرعة والبطء، وهي ما يسميها جيرار جينيت بالأشكال الأساسية للحركة السردية، وتتلخص هذه الأشكال في التقنيات السردية المتمثلة "الخلاصة (le résumé)، والحذف أو الإسقاط (l'ellipse)، في حال تسريع السرد، حيث يضمر الخطاب مقابل امتداد القصة، والمشهد (scéne)، والوقفة الوصفية في حال تعطيل السرد،حيث تضمر القصة ويتسّع الخطاب"[31].

يظهر السرد التلخيصي (récit sommaire)، في الكثير من الفراغات التي تتخلف من السرد، ويرتبط بالسرد الاستذكاري ويتقاطع معه لما يقدمه من إضاءات ومعطيات حول الشخصية المفاعلة وماضيها، وما يبني عليه من أحداث، وذلك بشكل محصور، ومركز ونمثّل له من الفصل الثاني "موسى آسبع" من الجزء الأول برج السوداء: "السلام عليكم ... نطقها المصلون بصوت واحد. وتفرق الرجال... يعيدون تنظيم الجمال. وسارت القافلة إلى منتصف النهار... الحرارة شديدة، والقيظ ثقيل."[32].

أما تقنية الحذف "فتؤشر على الثغرات الواقعة في التسلسل الزمن. ويتميّز بإسقاط مرحلة كاملة من زمن القصة ولذلك فهو يعتبر مجرّد تسريع للسرد"[33] ويظهر بشكل متواتر شأن السرد التلخيصي يتداخل مع الأحداث ويشرف على توزيعها، فنجده كلما يطلع علينا في متون السرد ونعطي مثالا لذلك من فصل الطبل من الجزء الثاني برج البيضاء: "أربعون يوما، أربعون ليلة مضت، منذ أن بدأت خلوتي على رأس الكدية، أمضيت أولها أصوم النهار، وأفطر على قطرة من ماء قربتي... وأبلل سفة من طحين زادي ...وأصلي!." [34]، وقوله: "أقمنا بغانا ثلاثة أستبيع، تعهدونا خلالها برعاية جيدة ... – إنكم تحضرون، وتهيأون للعرض في أسواق أوداقوست قالها يوما أحدهم بدا مطلعا. في يوم من الأيام أخرجونا من الحظيرة فوجدنا القافلة جاهزة للانطلاق. وأرجعوني إلى حبلي وجملي..." [35]

وتكون الحركة السردية بطيئة لاستخدام الروائي لتقنيتي السرد المشهدي (récit scénique)، والوقفة الوصفية، فالتقنية الأولى تعوض السرد المشاهد الحوارية التي تفتح مجالا واسعا أما الشخصيات لكي تتبادل الحوار، وفيه تظهر كل أبعادها النفسية والاجتماعية، وتشكيلها على جميع المناحي:

"–جدتي! ... جدتي !... ما هي الحكاية، لماذا لا تقرئين كف صديقتي؟ /–أجابت الكاهنة بحركة من يدها.../– يظهر لي، يابنتي أن الآلهة سقطوا على رؤوسهم، أو لعلهم سئموا أسئلتي، فقرروا أن يصيبوني بالجنون... /–جدتي! أنت لم تأخذي الوقت الكافي لرؤية كف (قارا)... /–لم أكن في حاجة لوقت ...كل ذلك ظهر لي دفعة واحدة ، في لمح البصر... / –إيه؟ –هذا غريب! لم ار في حياتي عمرا بهذا الطول وهذا الشقاء!" [36]

أما الوقفات الوصفية فهي كثيرة في الرواية تعتمد على الاستطراد وتتعالق مع زمن الرواية "سلمني سيدي (ازباغره) إلى زعيم خولي أعور يخيل إليك أنه

ربان قافلة ...أشار إلى أن اتبعه عبر بهو يمثل ممرا فاصلا بين جناح السادة ومقرات الدخول في الخلف ..فيها المراحيض والمطابخ غير المسقوفة.. كان ثمة إماء يتصببن عرقان يتنقلن باستمرار بين القدور المنصوبة كل واحدة على ثلاث أثافي ..تركني الربان في المطبخ ،و عاد بعد لحظات يحمل كومة من الثياب الوسخة رماني بها وأشار إلى ربوة من الرماد الأبيض ثم سطلات في أحد جوانب المطبخ" [37]

إن السرد المشهدي (récit scénique)، والوقفة الوصفية هما بمثابة الاستطراد والتوسع المضطلع لزمن الخطاب "على حساب زمن القصة. الأولى بسبب أن كلّ منظر يمكن أن يصبح لديها مناسبة لتشغيل الأنساق الوصفية، وبالتالي إعاقة زمن القصة على الاستمرار والثاني لأنّه يمدّد الأحداث ويجعلها تتباطأ في سيرها ضداً على حركة السرد ومناهضة لوتيرته المتسارعة" [38]

من خلال بسطنا لجماليات بنية زمن الخطاب السردي في الرواية "مدينة الرياح"، كشفنا اعتمادها على تقنيتين من السرد؛ هما الاستذكار المهيمن على حركة السرد الداخلية، والاستشراف المحصور في بداية الرواية وآخرها فقط، وكلاهما يلعب دورا بارزا في بناء الرواية باعتبار تأثيرهما المباشر والمهمّ في وتيرة السرد في سرعة نسقها كما في بطئه. لقد استثمر الروائي موسى ولد إبنو جميع هذه التقنيات السردية التي طبعت البنية الزمنية لخطاب روايته، وفق رؤية وتشكيل يعكسان امتلاكه وعيا عميقا بشروط الكتابة الروائية وأدواتها، وعي بفاعلية الزمن وأهميته في خطاب الرواية.

3- صيغة الخطاب وتعدد الأنساق:

تعتبر الصيغة (la mode) من العناصر الأساسية للخطاب، لكونها "الطريقة التي بواسطتها يقدّم لنا الراوي القصة"[39] على حد تعبير تودوروف، لما لها من دور في تشكيل الأنساق البنائية للخطاب الروائي، وفي الكشف عن أنماط

الخطاب الذي يقوم على نمطين أساسيين هما: السرد (la narration)، والعــرض (la représentation)، المرتبطين بالقصة والخطاب والسارد والشخصية الروائية.

تتعدد الصيغة الخطابية في رواية مدينة الرياح، وبالتالي تعدد خطاباته، لذلك سنحاول تحليل خصائص كل خطاب. وتتجلى هذه الصيغ في أشكال ثلاثة وهي: الخطاب المسرود (Discours narratif)، والخطاب المعــــروض (rapporté Discours)، الخطاب المنقول.

فأما الخطاب المسرود فهو "الخطاب الذي يرسله المتكلّم وهو على مسافة ممّا يقول ويتحدّث إلى مروي له، سواء كان هذا المتلقي مباشرا (شخصية) أو إلى المروي له في الخطاب الروائي بكامله"[40]؛ إذ يمثل حيزا كبيرا من خطابها السردي، ويظهر في نمطين هما: الخطاب المسرود الذاتي، والخطاب المسرود غير المباشر. فالأول يتجلّى: "عندما يتحدّث المتكلم عن ذاته وإليها عن أشياء تمت في الماضي، أي أنّ هناك مسافة بينه وبين ما يتحدّث عنه."[41]، ونمثل لهذا الخطاب من الرواية في فاتحتها (الذهب) "أرى العالم كله عدسة ناظور، كله الآن بديهيات. لم تعد ثمة ألغاز ولا أسرار.. كله على مستوى واحد من الوضوح. الزمن اختزل نفسه في بعد واحد لم يعد ثمة ماض .. كانت ليلة ليلاء ... رأيتني أتقلب على فراشي الحشيشي المبلل أنصب شراكي للنوم فيفر منها العرق يتصبب مني بغزارة ... تهاجمني جيوش البعوض من كل اتجاه.. وكتائب الأفكار المرعبة تحاصرني بلا رحمة .."[42].

يشد صيغة الخطاب المسرود متن الرواية، فتقوم بتأطير حكيها وضبطه، إذ يداخله كثير من العلامات المبثوثة داخل المتن الحكائي، مما يؤكد لنا تعالقات وتقاطعات بين "قارا" الشخصية الروائية والذات الكاتبة.

غير أن هذا الخطاب المسرود الذاتي يتداخل مع آخر مسرود غير مباشر، تعمد الذات الساردة إلى صياغته باستخدام ضمير الغائب. ويظهر في هذا

المقطع: "كنا قد جهزنا الجمال استعدادا للرحيل. عندما طلع علينا شيخ القرية يتبعه جيش من حملة السيوف والنبال أحاطوا بالقافلة من جميع الجهات..." [43].

أمّا صيغة الخطاب المعروض، فقوامها ثلاثة أنماط من الخطاب. أولها صيغة الخطاب المعروض المباشر، "وهي التي نجد فيها المتكلّم يتكلّم مباشرة إلى متلقّ مباشر ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي"[44]، ويظهر هذا النمط من الخطاب في المقطع التالي:

– هل وشى بنا أحد؟/–وشى بكم أحد العبيد الذين لم يحصلوا على أكثرية.

– ما عاد يهمني أن أفهم شيئا عما جرى.. ما يهمني الآن هو أن أنقذ نفسي من العبودية وأن أعيش في زمن آخر يكون البشر فيه أفضل./ – قد يتحقق حلمك هذا في يوم ما.. إذا كنت ترفض القدر فاهرب من البشر وألجأ إلى الصحراء وأنتظر أمر ربك. أشحت ببصري عن السماء، وأخذت أحدق في هذا القزم الكبير الهامة الذي يكلمني..." [45]

والصيغة الثانية هي فصيغة الخطاب المعروض غير المباشر. وهي "أقل مباشرة من المعروض المباشر، لأننا نجد فيه مصاحبات الخطاب المعروض (Para-discours) التي تظهر لنا من خلال تدخّلات الراوي قبل العرض أو من خلاله أو بعده، وفيه نجد المتكلّم يتحدّث إلى آخر، والراوي من خلال تدخلاته يؤشر للملتقي غير المباشر"[46]، ويظهر في المقطع الأتي "فقد هويتي من طول التيه في هذا المحيط لم أعد أعرف من أنا، هل أنا الشاب القنقاوي الوثني الذي كان يعيش بسعادة، أم أنا العبد المسلم، لا يدري إلى أين، أم أنا ذلك الكائن الأرضي ... قد لا أكون ..." [47]

ونجد في الأخير صيغة الخطاب المعروض الذاتي. وهي "نظير صيغة الخطاب المسرود الذاتي، إلاّ أنّ هناك فروقات بينهما تتمّ على صعيد الزمن. فإذا كنّا في المسرود الذاتي أمام متكلّم يحاور ذاته عن أشياء تمت في الماضي، فإننّا

هنا نجده يتحدّث إلى ذاته عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام" [48]، ونمثل له بهذا المقطع "لكن إرادتي لم يزعزعها لا الحر الشديد في النهار، ولا الزمهرير القارس بالليل، ولا الجوع ولا العطش كنت كلما أحسست وسواسا سمعت صوت: اعتزل البشر انفرد في الصحراء وانتظر أمر الله"[49].

ويظهر النمط الثالث من صيغة الحطاب السردي وهو الخطاب المنقول، الذي تجلى في الرواية بصيغتين "تتداخلان وصيغ الخطابات السابقة المسرودة منها والمعروضة على حدّ السواء. وهما: صيغة الخطاب المنقول المباشر، وصيغة الخطاب المنقول غير المباشر. ففي الأولى يختلط سرد الراوي بسرد الشخصية لأنّ المتكلّم لا يقوم فقط بإخبار متلقيه بشيء عن طريق السرد أو العرض، ولكنّه أيضا ينقل كلام غيره سردًا أو عرضًا، ومن خلال هذا النمط نصبح أمام متكلّم ثان ينقل عن متكلّم أوّل"[50]، ونمثل له: "قال اسمي خضير... أنا ملك هذا الزمن، وأية الله التي كنت تنتظر... أنت ثائر على سنة البشر.. لكنك لن تستطيع التخلص من بشريتك..."[51].

بعد مقاربتنا لبنية صيغة الخطاب في رواية مدينة الرياح، كشفنا عن تعدد أنماطها، وخطاباتها التي تراوحت بين المسرود والمعروض والمنقول، غير أننا لاحظنا هيمنة صيغة الخطاب المسرود التي عملت على ثراء الخطاب السردي وتحديد نوعيته، وما تضمنه من خصائص جمالية على صعيد البنية الحكائية.

4- صيغة الخطاب بين الخطاب الروائي والخطاب السير ذاتي:

يتواصل الخطاب الروائي لنص مدينة الرياح مع عديد من الخطابات، فيشكل شبكة من الخطابات فالتاريخ الذي يحيلنا إلى زمن الذات الساردة المستعاد، الذي يشير إلى فترة الاستعمار الأجنبي، ووصفه للعبودية الصريحة، ثم استعباد الحكام المحليين لبلادهم، فإنه اضطر أن يصف الوجه الآخر من الصورة، وهو التمرد والثورة، وحتى إن لم تكتمل تلك الثورة وتؤتي ثمارها،

فالعبيد حاولوا التحرر، والثوار حاولوا القضاء على المستعمر، وينتقل إلى زمن متقدم حيث يتحدث عن أنصار البيئة يحاولون مقاومة زرع مراكز النفايات النووية في بلادهم، فالظلم مستمر وقوي وجبار، لكن الثورة مستمرة أيضا مهما تكن وسائلها ضعيفة وأنصارها قلة، وهذا ما يمنح شعاعا من الأمل في ليل اليأس الطويل من البشرية التي لا يرجو الكاتب منها خيرا.

ويبدو أن الخطاب السير ذاتي مهيمن في تداخله مع الخطاب الروائي، وذلك من خلال العلاقات القائمة بين الرواية والخطابات المذكورة سابقا، لكثرة العلامات المبثوثة في الرواية والمؤكدة على العلاقة بين شخصية "قارا" الروائية والذات الكاتبة، فالانتماء إلى بلد صحراوي بتضاريسه الوعرة ورماله وصخوره يمثل الوطن المنشود والجذر والانتماء إلى بلد إفريقي من خلال علامات الجمال، القافلة، القرية، أشعة الشمس المحرقة، يشكل استعباد قارا حالة الضياع والاغتراب التي يعاني منها الكاتب، ومحاولة استعادة حريته وذلك بالتأمل في نفسه وإعادة هيكلتها وتأهيلها بالتصوف والتعبد والانقطاع عن العالم للعودة من جديد والثورة ضد القهر والظلم والعدوان.

ويتجلى توظيف الكاتب لعدد كبير من مكونات سيرته الذاتية التي شكّلت مدارات حكي روايته، في إعادة صياغته لمراحل مختلفة من التاريخ، فبعضها مأخوذ من طفولته، حيث يعرض المأساة التي عاشها في ظل الاستعمار والعبودية التي أرهقت كاهل حياته، وبعضها صور عن بيئته التي خبرها وقد أعطانا كل تفاصيلها في الخطاب الروائي، بل كان يوظف العديد من الألفاظ الخاصة ببيئته وأسماء لأماكن ومناطق ومسميات في موريتانيا، وهي سمات للقرية والبدائية وعدم التحضر المفروض.

5- الرؤية السردية وتعدّد الأصوات:

إن الرؤية السردية/أو وجهه النظر(point de vue) تساهم بشكل فعال إلى جانب الزمن والصيغة في تأليف أنساق الخطاب السردي، وبلورة جماليات بنيته. فالنقد الروائي ينظر للرؤية في تلك "العلاقة بين المؤلّف والراوي وموضوع الرواية"[52]، وهي العلاقة التي تربط السارد/ وصوته محور الرواية فبدونه لا تتحقق الرواية، كما بدونه "سيبقى الخطاب السردي في "حالة احتمال"، ولن يتحوّل لحقيقة مادمنا لا نستطيع تصوّر حكاية بدون سارد"[53].

تتشكل البنية السردية لرواية مدينة الرياح من نمطين من الرؤية السردية، يتعالقان ويتداخلان ضمن أنساق الخطاب؛ أولهما الرؤية من الخلف، ويضطلع بها راو كلاسيكي خبير يعكس تملص الكاتب من شخصيته "ليس من أجل رؤيتها من الخارج، رؤية حركاتها والاستمتاع إلى أقوالها، ولكن من أجل أن نعتبر رؤيته موضوعية ومباشرة لحياة شخصياته النفسية"[54].

ويصوغ حكيه بضمير الأنا، الراوي الأساسي في الرواية هو "قارا"، وهو سارد غير عادي، لأنه سارد عليم، غير أن في الرواية سارد آخر هو "فوستباستر" الذي استخدمه الكاتب ليكتب رواية قصيرة داخل الرواية الأساسية التي يحكيها "قارا"، ليلقي الضوء على حياة "فاله" التي شاركت "قارا" جميع سفراته عبر الزمان بنفس الاسم وإن كانت بأشكال مختلفة. لكنه في الأغلب يستخدم السارد ضمير المخاطب فهو يسرد وقائع حياته وأفكاره ومشاعره وتنقلاته عبر المكان والزمان، لكنه في الوقت نفسه ميت، والحاسوب هو الذي يقرأ كل ذلك من خلال ذاكرة جمجمته، وهذا السارد أعطى الكاتب فرصة جيدة للتغلغل في أفكار "قارا" ومشاعره، ليصفها، ويحدد منابعها، وأسبابها، ويحللها، رابطا إياها بصيرورة تاريخ الجنس البشري، الذي لم يكن أكثر من تطور أساليب الشر.

أما الرؤية الثانية التي تسيطر على الخطاب السردي، وهي تمثل نفس رؤية الشخصية المركزية، وسميت كذلك "ليس لأنّها ترى في المركز، ولكن فقط لأنّنا من خلالها نرى الشخصيات الأخرى، ومعها نعيش الأحداث المروية"[(55)].

تعرض شخصية قارا المركزية العالم الذي رسمه الكاتب، فهي تشكل الرؤية التي تصوغها شخصيته المركزية وتأخذ بعدا ذاتيا، وذلك باعتبار أنّ شخصية كريم تمثل البؤرة السردية الأساسية من بداية الحطاب إلى نهايته، مما يعلل لدينا هيمنة الحكي الداخلي الذي تتولى شخصية قارا نظمه باستخدامها ضمير المتكلّم المفرد "أنا" مثل قوله "جلست متثاقلا.. وأنا أدلك عيني المتكاسلتين. أحسست أبي يضع قدحا ثقيلا بين يدي"[(56)].

كما يستخدم الكاتب ضمير المتكلّم الجمع: "نحن"، ليؤكّد على تفاعل الأنا/والآخر، الذاتي/والجماعي،

يقول: "نبقى نحن العبيد الجدد في عذابنا السرمدي. وتبقى الطبيعة من حولنا خلابة السماء زرقاء عميقة صافية شديدة البعد تستحم في زرقتها البحرية العيون نظيفة إلا من بقايا قزع صغيرة شاهقة العلو كأنها عوامات بعيدة المنال... كلما تقدمنا سيرنا شمالا كلما اتضحت معالم دار حجرية"[(57)].

وكذلك توظيفه ضمير المخاطب "أنت"، في تشكيله لمقاطع الحوار الداخلي مما يعطي البعد الذاتي للخطاب السردي/عامّة والرؤية السردية خاصّة، ويظهر في حديثه مع نفسه في الأحلام ومع شخصيات أخرى يتمثلها وذلك في قوله "إذن لهذا اخترت استكشاف المستقبل وأنا سمحت لك باستكشاف فترتين وحسب اختيارك لأنك قلت إنك راغب في مغادرة فترة أودافوست"[(58)].

وقد شكلت هاتان الرؤيتان السرديتان: "من الخلف"، و"مع"، نوعين من الخطاب السردي: خارجي للأولى، وداخلي للثانية، يتحاوران ويتعانقان ويتداخلان، لأن الشخصية المركزية التي تقوم بفعل الكتابة، تعرض لجوانب مهمة

من شخصيتها وحياتها ومعاناتها وذلك بالتركيز على ذاتها ومحيطها وعالمها، ولقد خدم هذا التعدد في الرؤية والأصوات السردية الحكي في جعله يقدم لنا من الداخل، لقد أشبع بنية الخطاب السردي للرواية جماليات غير متناهية.

وأخيرا نلخص جماليات الخطاب السردي لرواية مدينة الرياح للكاتب المغاربي الموريتاني موسى ولد إبنو في تجلي الرواية بثوب حداثي موغل في أدب الخيال العلمي شبيه بقصة "أليس في بلاد العجائب"، تعدّد الأزمنة وتداخل أنساقها، هيمنة الزمن الاستذكاري بسبب اشتغال الكاتب على فعل التذكّر واستحضار السرد من الماضي، تعالق الميثاقين الروائي/التخييلي، والسيرذاتي/المرجعي، وتفاعلهما في تشكيل عوالم الحكي، تنوع الخطابات حيث يتقاطع فيها الذاتي والموضوعي، الروائي والتاريخي، المتخيّل والمرجعي، الواقعي والعجائبي، الديني والصوفي، خطابات أثرت خطاب الرواية وجعلته زاخرا بالجمالية والدلالية، وقد انكشفت وتبدت وظهرت في ثلاثة أنماط من الصيغة هي: الخطاب المسرود، والخطاب المعروض، والخطاب المنقول، إضافة إلى الخطاب المسرود الذاتي، لانبعاث الأحداث من الذاكرة والتركيز على محور الذات الساردة، كما شكل التداخل للرؤية السردية ملمحا جماليا في الرواية.

الهوامش:

1- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989، ص 22.

2- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص.32.

3- جيرار جينت، خطاب الحكاية. بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 1997، ص 86.

4 –Tzevetan Todorov : Poétique, ed. Seuil, Paris, Points, 1973, p.p25-26

5- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص7.

6- المرجع نفسه، ص46.

7- نور الدين صدّوق، البداية في النص الروائي، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1994، ص36.

8- روبرت شولز، سيمياء النص الشعري - اللغة والخطاب الأدبي-، ترجمة واختيار سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993، ص 159.

9- محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 72.

10- رولان بارث، المغامرة السيميولوجية، ترجمة عبد الرحيم حزل، مركش، ط 1، 1993، ص 38.

11- عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية العربية المعاصرة، دار الثقافة، القاهرة، ط1، 1992، ص52.

12- سورة الكهف، الآية 19.

13- الميداني، مجمع الأمثال، دار الهلال، بيروت، ج 1، ص 66.

14- عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري - دراسة سيميائية تفكيكية-، ديوان المطبوعات الجامعية، 1992، ص121.

15- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص10.

16- أحمد الزعبي، في الإيقاع الروائي، نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية، دار الأمل، عمّان، 1986، ص227.

17- سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1980، ص11.

18- آلان روب غربية: نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء 1993، ص52.

19- Todorov Tzevetan , Poétique, p82

20- الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط1، 1982، ص 189.

21- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990، ص.111.

22 -Todorov Tzevetan , Poétique, p53

23- المرجع نفسه، ص 53،54 .

24- موسى ولد إبنو، مدينة الرياح، دار الآداب، بيروت، ط 01، 1996 ، ص 7.

25- المصدر نفسه، ص 7،8.

26- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص.119

27- موسى ولد إبنو، مدينة الرياح، ص 192،.193

28- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص.133

29- عبد العالي بوطيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، مجلة فصول، عدد خاص- زمن الرواية-، المجلد 2، العدد الرابع، شتاء 1993، ص.172

30- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص.133

31- جيرار جينت، خطاب الحكاية. بحث في المنهج، ص 45.

32- موسى ولد إبنو، مدينة الرياح، ص .26

33- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص.120

34- موسى ولد إبنو، مدينة الرياح، ص70 .

35- المصدر نفسه، ص36 .

36- المصدر نفسه، ص .61

37- المصدر نفسه، ص .49

38- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص193.

39- المرجع نفسه، ص .125

40- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص197

41- المرجع نفسه، ص .198

42- موسى ولد إبنو، مدينة الرياح، ص .10

43- المصدر نفسه، ص.30

44- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي،.. ص.197

45- موسى ولد إبنو، مدينة الرياح، ص.63

46- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص.197
47- موسى ولد إبنو، مدينة الرياح، ص.74
48- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص197 .
49- موسى ولد إبنو، مدينة الرياح، ص.81
50- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص198.
51- موسى ولد إبنو، مدينة الرياح، ص .83
52- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص.70
53- عبد الحميد عقار، وضع السارد في الرواية بالمغرب، مجلة دراسات أدبية ولسانية، العدد الأول، 1985، ص24.
54- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص.289
55- عبد العالي بوطيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، ص.172
56- موسى ولد إبنو، مدينة الرياح، ص.11
57- المرجع نفسه، ص .37
58- المرجع نفسه ص، 154.

توظيف الموروث الغنائي الجزائري
في رواية ذاكرة الجسد

أ. كريبع نسيمة

جامعة بسكرة

تعدّ الرواية من أكثر الأجناس الأدبية تحاورا مع الفنون الأخرى وتداخلا معها، إذ تستوعب أكثر من فن وتوظفه توظيفا فنيا جماليا دون أن يفقد كل فن خصائصه المميزة، كما هو الحال في رواية "ذاكرة الجسد" التي استضافت بين طياتها إضافة إلى فني الشعر والرسم فن الموسيقي وذلك من خلال مجموعة من الأغاني الجزائرية القسنطينية، ولم يكن هذا التوظيف الموسيقي في الرواية اعتباطيا لأنه أكسب الرواية زيادة إلى تناغمها السردي تناغما موسيقيا بالدرجة الأولى، بالإضافة إلى مجموع الأبعاد والإيحاءات التي خلفها وجود العنصر الموسيقي فيها.

* صلة فــــن الموسيقى بالأدب:

الأدب، والموسيقى كلاهما فن جميل، يلتقيان كما بيّن ذلك "أحمد الشايب" في العناصر التي يتألفان منها، «فالموسيقى فن صوتي يتجه إلى العواطف مباشرة يثير فيها حزنا أو سروراً، والأدب كذلك فن صوتي فيه أوزانه النظمية التي تتحد في مقاييسها الأولى مع المقاييس الموسيقية يتجه أيضا إلى العواطف يصورها ويهيجها»[1]

ذلك أن الأدب يصور انفعال الأديب بالكلمات كيفما كان ترتيبها أو نظمها –شعرا، أو نثرا– والموسيقي يلجأ إلى الألحان والأوزان والكلمات أحيانا،

فالإنسان« تغنى أول الأمر بأصوات مبهمة لا تفصح عن معان (...) وبعد ذلك حلت الكلمات محل هذه الأصوات، فاختلط بذلك الفنان معا فن الغناء وفن الأدب، وقد بقيا هكذا إلى الآن، فالأدب يضع الأنشودة ذات الأفكار والعواطف ويسلمها إلى الغناء الذي يخضعها لألحان تلائم معانيها وأغراضها، فيسمع الناس من ذلك فنين، فيطربون بالأنغام الغنائية ويعجبون بالنصوص الأدبية»[2]، ومن هنا يمكن القول إنه قد نشأت علاقة تبادل بين الأدب والموسيقى، ذلك حين« يضع الأديب قطعة للغناء الموسيقي، فيأخذها الملحن، ويختار لها الألحان الملائمة، ويسجلها بالنوتة ثم تغنى (...) ويعمد الموسيقار إلى إلحان هذه القطعة فيوقعها على العود أو القيثارة أو البيانو»[3]

وإذا وضعت قطعة أدبية (قصيدة) محلّ دراسة فحتما ستكون كلماتها قد توزّعت بين الرموز، والعلامات الموسيقية لبيان ألحانها التوقيعية، وبهذا يتم ذوبان القصيدة في الموسيقى أو بعبارة أخرى ذوبان الأدب في الموسيقى، ومن أنواع التداخل بين الموسيقى والشعر كما يرى الناقد "عبد العزيز عتيق" أنّ «كلا منهما يتنوع أنواعا متماثلة»[4] فالأصوات تختلف من خلال أربع نواحي هي: الطول والقصر، والغلظة والرقة، والانخفاض والارتفاع، ومصدر الصوت وهي ذات النواحي التي يتنوع من خلالها الأدب، ففي الشعر مثلا تختلف «التفاعيل طولا، وقصرا، فالمجتث، أو المقتضب أو الرجز مثلا أقصر تفاعيل من الطويل»[5]، وكما أن الصوت الموسيقي يختلف ما بين الغلظة والرقة، فإن في الشعر ما يتناسب مع الغلظة، والرقة، والشدة، واللين، فمن الشعر ما تناسبه حروف، وكلمات لينة رخوة، وكذلك منه ما تناسبه والرقة كشعر الغزل، وما تناسبه قوة الأسر، وعلو الصوت شعر الحماسة [6] والحال مثله في الرواية،

والخطابة، والقصة والمسرحية وغيرها من أجناس الأدب التي تختلف فيها أصوات الحروف والكلمات بحسب الموضوع المعالج فيها.

ومن مواطن التداخل بين الأدب، والموسيقى، الأوزان، أو الموسيقى ذاتها الموجودة في قصائد الشعر مثلا، والتي تشكل نغمة محلية تميّز القصيدة من بدايتها إلى نهايتها « فموسيقى الشعر أو الأوزان التي يصنع عليها هي الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن»[7] وعلى هذا يوصف الوزن على أنه مرح، أو مرقص أو مهيب، أو تأملي وهذا دليل على قدرة الوزن، أو موسيقى الشعر على التحكم في الانفعال، وهذا تماما ما يفعله فن الموسيقى في النفس عند سماع قطعة موسيقية خالصة كانت أم مصاحبة للكلمات، وتظل الموسيقى العنصر الذي يميز الشعر عن النثر بدليل أن المعنى إذا قيل شعرا، ثم نثرا كان في الشعر أقوى.

أمّا عن مصدر الصوت، فالموسيقى تختلف فيها «النغمة الواحدة صوتا، وتأثيرا باختلاف الآلات التي توقع عليها، وهذا يقابله في الشعر القافية، فالقصيدة على قافية قد يكون لها أثر، لا يكون إذا قيلت على قافية أخرى»[8].

ومن المعروف أن الصوت الموسيقي يلزمه الحركة التي تتعلق بدرجة السرعة في النقلة الموسيقية بين النغمات « فالحركات الموسيقية قد تكون سريعة أو بطيئة، وقد تتراوح بين السرعة والبطء، ولكنها في كل الحالات تتميز بالانتظام والتواصل ويلزم حركة الصوت الموسيقي أن تبلغ نقاط وصول معينة، وهذه تشبه علامات الترقيم في الأدب، كالفاصلة، والفاصلة المنقوطة، والنقطة، فعند الاستماع إلى الموسيقى، يتوقع السامع وقفة ما، أو تأثيرا ما نتيجة الوصول لنقطة معينة، عندما تكتمل جملة ما جزئيا، أو كليا»[9] تماما مثل القطعة الأدبية التي تتضمن وقفات متباينة السرعة والطول، يفصل بينها علامات الترقيم.

فإذا ما خلا نص أدبي من علامات الترقيم، فإن القارئ لا يتبيّن أول الكلام من آخره أو من أين تبدأ الجملة، وأين تنتهي، ولا موضع الجمل الاعتراضية داخل سياق النص، ولا تلك الوقفات الجزئية اللازمة كمتنفس داخل سياق الجمل الطويلة... فلا يبقى من النص سوى معانٍ مشوشة، تفقد متعة القراءة، والشيء نفسه يحدث إذا خلت القطعة الموسيقية من مستويات البداية، والنهاية في الحركة الموسيقية، لأن السامع بحاجة إلى نوع من الإشباع من خلال نقاط الوصول التي تعطي انطباعا بالنهاية أو حتى إشباع جزئي، كما لو كانت محطات وصول وسطى أو مؤقتة.

وثمّة نقطة هامّة تعدّ محطة من محطات التداخل بين الموسيقي والأدب تناولها "محمد عبد السلام كفافي" في كتابه "في الأدب المقارن" وقد تحدث عن التأثر المتبادل بين الشعراء، والموسيقيين في التعبير عن الموضوع ذاته، فقد تناول مثلا الموسيقار« فيردى (ت 1901) بموسيقاه موضوعات شكسبير المسرحية، فقد كتب موسيقى لأوبرا عن عطيل وأخرى عن ماكبث، وليس معنى هذا أن فيردى قد لحن مسرحيتي شكسبير، وإنما هو قد لحن نصوصا مبسطة، مستقاة من هاتين المسرحيتين»[10].

وتأخذ الموسيقى شكل القصائد اللحنية، وقد كتب منها الكثير من الموسيقين أمثال "فرانز ليست Liszt" (ت 1886) و"شتراوس Chatraous" (1949)،« فما الذي دعا هؤلاء الموسيقين لوصف ألحانهم بأنها قصائد لحنية إن لم يكونوا قد أرادوا بذلك تأكيد الترابط بين الموسيقى والشعر»[11].

ويشر "محمد عبد السلام كفافي" إلى أنّ «"ليست Liszt" قد كتب سيمفونيتين إحداهما عن الكوميديا الإلهية لدانتي، والأخرى عن فاوست للشاعر الألماني جيته»[12]، كما أن الموسيقار تشايكوفسكي قد لحن مسرحية روميو و جوليت.

وقد تأثر الشعر أيضا بالموسيقى، فقد« ظهرت محاولات شعرية كان هدف أصحابها أن يقربوا الشعر من الموسيقى، أو يكتبوا الشعر بأسلوب موسيقي وذلك يجعله شعرا يعني بالشكل، ولا يتقيد بالمضمون الواضح، ومن هذا القبيل مذاهب الرمزية (...) التي يرى أصحابها أن الشعر يجب أن يقترب من الموسيقى، فيؤدي الغرض منه بموسيقى الألفاظ، والجو الشعري البحت»[13].

المحـــور الأوّل: رحلة الطرب الأندلسي من الشرق إلى الغرب:

إنَّ معظم المقاطع الموسيقية أو الأغاني التي وظفتها "أحلام مستغانمي" تنتمي إلى الموسيقي الجزائرية الأندلسية التي كسبت طابعا موسيقيا مميزا في قسنطينة وسميت بـــ" المالوف" أو "الموشحات القسنطينية"، وللحديث عن هذا النوع من الموسيقي لابد من الحديث عن أنواع الموسيقى الجزائرية ،ومن ثمّ معرفة رحلة المالوف الذي انطلـــق من الشرق العربي حتى وصل إلى الجزائر.

1/ أنواع الموسيقى الجزائرية:

تنوع الغناء والطرب الجزائري ،حيث تحدث "أحمد سفطي" في مؤلفه الذي خصه بدراسة الموسيقى في الجزائر، عن أنواع الأغاني الجزائرية، وقسمها إلى ستة أقسام بحسب التوزع الجغرافي لها، وهي كالتالي:[14]

*- الموسيقي الأندلسية الكلاسيكية: وهي الموروثة من الموشحات التي جاءت من الأندلس بعد خروج العرب منها، والتي توجد بالخصوص في المدن المتحضرة لاسيَّما تلك التي توجد على شواطئ البحر المتوسط التي نزل بها المهاجرون بعد سقوط غرناطة عام 1492م،وهي ذاتها الموسيقي التي تولد منها طبع "المالوف القسنطيني".

*- الموسيقي البدوية: وتتحصر في منطقة الهضاب العليا وهي على أنواع عديدة.

*- الموسيقي الصحراوية: وتنحصر في منطقة الجنوب الجزائري.

*- الموسيقي الجبلية: وهي على أنواع متعددة منها الأوراسية، القبائلية والأطلسية.

*- الموسيقي العصرية الخليطة: وهي المشتقة من عدة فروع متنوعة فتمتزج أحيانا بالموسيقي الغربية، وأحيانا تمتزج بالأغاني التراثية القديمة.

*- الموسيقية الشعبية: منها تلك التي انشقت من الأندلس، وتلك التي نشأت من الطبع البدوي،والملاحظ هو تنوع الأنواع الموسيقية في الجزائر، وكذا تنوع الآلات الموسيقية المستعملة، ولكل صنف من الأغاني آلاته الخاصة.

2/ الــطرب الأندلسي من الشرق إلى الغرب:

كان الشرق العربي منبع هذا النوع من الغناء منذ« القرن الأول الهجري عندما انتشر الإسلام خارج الجزيرة العربية، وتوسع في الشام والعراق، وأخذ له دمشق كعاصمة ثم بغداد (...) نشأ من قديم الزمن في مكة والمدينة»[15] وعند احتكاك المسلمين بأهل الفرس «تغير بعض هذا الغناء، وأخذ شيئا فشيئا طابع ما يسمى في الشرق بالموشــحات»[16]

وقد ورثت الجزائر الموسيقي الأندلسية منذ زمن بعيد يرجع «إلى فترة الفتح الإسلامي لبلاد الأندلس، وهذا ما يفسر امتزاج مقومات شرقية بأخرى محلية مغربية داخل موسيقي متميزة ظلت تتبلور، وتزدهر حتى بلغت تألقها في الأندلس»[17] وهذا بفضل ما نقله العرب إلى بلاد الأندلس من آلات موسيقية فاستعملوا من« الآلات الوترية، العود القديم ذو الأوتار الأربعة والعود الكامل ذو الأوتار الخمسة (...) ومن آلات النفخ المزمار والناي (..) ومن آلات النقر، الدفوف، والغربال والبندير» [18]

وهكذا استحدث الأندلسيون هذا النوع من الغناء، ولهذا يمكن القول إنَّ الموشحات فن أندلسي خالص، ولد في البيئة الأندلسية في أواخر القرن الثالث الهجري[19]، في أحضان البيئة المترفة «وقد تخلقت أنغامها في بيئة المغنين، والمغنيات، ووجدت رواجا كبيرا في أوساط الأمراء ،والحكام وكانت في حقيقتها تعبيرا عن شخصيته الأندلس الفنية واستقلالها الأدبي»[20]

ومن العوامل التي ساعدت على ظهور فنّ الموشحات اتساع موجة الغناء في بلاد الأندلس التي عاشت عصرها الذهبي في الغناء على يد «نجم أعلام الموسيقي في دولة الأندلس»[21]، زرياب" وهو «أبو الحسن علي بن ذفع، موسى المهدي العباسي، ولقب بزرياب تشبها بطائر أسود مغرد يقال له الزرياب، وكان زرياب أسود اللون مع فصاحة لسانه وحلو شمائله، وحسن صوته، نشأ تلميذا للموصلي ببغداد يحفظ عنه أساليب الغناء، وأسرار التلحين»[22]، فتعلم عليه وتفنن «واشتهر، حتى ضيق على أستاذه، فغار منه، ونصب له المكايد التي أدت به إلى الفرار والهجرة من الشرق إلى الغرب، من بغداد عاصمة العباسين إلى قرطبة عاصمة الأمويين»[23]

وذلك في عهد «الأمير الحكم بن هشام الأموي (180هـ/206هـ) فسر به الحكم، وأكرم وفادته، وما لبث أن نال منزلة رفيعة في عهد ابنه عبد الرحمن»[24] الذي أدنى منزلته، وأكرمه وبدأ في مجالسته، وسماع أغانيه، التي استهوته، فقدمه على جميع المغنين حتى أصبح أمير الأدب في الأندلس.

وهكذا وجد زرياب في الأندلس «تربة خصبة لينشر فنه الجديد (...) فساعد على نشر الفن ورقيه بفتح مدارس علم فيها رجالا ونساء، وأكثر المغنيات في الأندلس كن تلامذة زرياب وممن اشتهر منهن مدونة" بنت زرياب" و"هندية" و"غزالات"(...) وكانت ولادة بنت المستكفي كغيرها من النساء

المطربات والأديبات يناصرن النظام الموسيقي الجديد الذي وضعه زرياب في الأندلس» [25]

وإزاء الفن الأندلسي الخالص، نشأ نوع آخر هو الطرب «العروبي المقتبس من الأندلسي في الطبع فقط إلا في الأصل والتركيب»[26] فنشأت بذلك أنواع غنائية بسيطة تناسب أذواق الجزائريين مثل غناء «الحوزي، والزندالي، والبرول، والزجل، مقابل الانقلابات المتفرعة من النوبة الأندلسية»[27]، وقد اختلفت هذه الطبوع بين مختلف مناطق الجزائر واختلفت أساليبها أيضا إذ أنّ «الموسيقي الأندلسية في تلمسان تتصف بأسلوب ثقيل واسع تظهر عليه الأبهة والرونق، والرصانة، أما الموسيقي الجزائرية فإنها تبرر بأسلوبها الخفيف المتهدج فيه قلق، وحيوية فائقة، أما الموسيقي القسنطينية فتتصف بأسلوب أخف سريع فيه منوعات أخرى (...) لقبت باسم المالوف، في مزاج بين الشرق والغرب، ويظهر عليها تأثير المالوف التونسي المتبادل»[28].

وللذكر فإن المالوف القسنطيني «لم يتبع هيكلا واحدا أو خطة واحدة، بل تنوع آخذا أساليب خاصة ورونقا لم يوجد في غيره، فلا هو مالوف تونسي، ولا موشح شرقي»[29] ومن الطبوع الخاصة «بالمالوف القسنطيني رهاوي، محير، ديل براني، أصبهان، سيكاه حسين، نوى»[30]

ومن أعظم من أدى المالوف القسنطيني، الحاج "الطاهر الفرقاني" الذي اقتبست أحلام مستغانمي مقاطع من أغانيه الشهيرة، وقامت بتوظيفها في الرواية.

2-المحور الثاني: سيميائية المقاطع الغنائية الجزائرية الموظفة في رواية ذاكرة الجسد:

وفيما يلي عرض لجميع المقاطع الغنائية الجزائرية الموظفة في الرواية:

1/2. المقـــــــطع الأوّل:

« يَا دِينِي مَا أَحْلاَلِي عَرْسُو .. بِالعَوَّادَة..

الله لاَ يَقْطَعْلُوا عَادَة

وَانْخَافْ عَلِيهْ .. خَمْسَة وَالخمِيسْ عَلِيهْ»[31].

هذا مقطع من أغنية طويلة يؤدّيها "الفرقاني" للترحيب بالعريس، ويصفه خالد إذ يغنىٍّ في حفل زفاف "أحلام" – المرأة التي تزوجت في إطار صفقة مع الوطن– «وها هو ذا "الفرقاني".. كالعادة يغني لأصحاب النجوم، والكراسي الأمامية، يصبح صوته أجمل، وكمنجته أقوى عندما يُزف الوجهاء، وأصحاب القرار والنجوم الكثيرة، تعلو أصوات الآلات الموسيقية.. ويرتفع غناء الجوق في صوتٍ واحد لترحب بالعريس»[32]، ذلك لأنّ أصحاب النجوم الكثيرة يجزلون العطاء للتعبير عن فرحتهم بصفقة جديدة، ومضمونة النجاح، لأن كل شيء قد أُعِدَّ وحُضر حتى الحضور والمعزومين، فيقول عنهم خالد الذي كان في قمة يأسه وتذمّره، وحزنه «تعلو الزغاريد.. وتتساقط الأوراق النقدية، ما أقوى الحناجر المشتراة، وما أكرم الأيدي التي تدفَعُ كما تقبض على عجل، ها هم هنا (...) أصحاب الحقائب الدبلوماسية أصحاب المهمّات المشبوهة (...) وأصحاب الماضي المجهول، ووزراء سابقون.. ومشاريع وزراء سرّاق سابقون، ومشاريع سُرّاق(...) وعسكر متنكرون في ثياب وزارية» [33].

كلهم كانوا يسمعون إلى "الفرقاني" الذي استعد هو الآخر مع آلاته، وجوقه لإحياء ذلك الحدث السياسي الاجتماعي الاقتصادي، فما علاقة الأغنية التي كان يؤديها بالإطار العام الذي ألقيت فيه؟

هو الذي يقول " ياديني ما أحلا لي عرسوا.. بالعوادة"، فهل لذلك العرس حقاً من حلاوة حقيقية؟ أم هناك حلاوة من نوع آخر؟

إنّ الفرحة في الأعراس القسنطينية التي يحييها الفرقاني كانت تأتي على حسب ما ذكر في أغنيته من أثر الآلات التي يذكر كل واحدة منها في كل مقطع من مقاطعه التي تمجد الموسيقى، وأثرها في إضفاء حلاوة، وفرحة على الأعراس.

ففي هذا المقطع يكون لآله العود (العوّادة) فضل كبير في إضفاء الفرحة، والسعادة، على العريس المُرحّب به، وعلى جمع الحضور، وبلهجة عامية جزائرية يبتدئ الفرقاني أغنيته بكلمة جاءت على شكل نداء "يا ديني"، وهي من المصطلحات الجديدة التي ظهرت على طبع المالوف في فترة الحكم التركي، مثلها مثل العديد من المصطلحات مثل (يا ليل يا عين، يا مولاي، سيدي يا سيدي) ومن المرجّح أنها خالية من أيّ معنى فقد وردت فقط لسدّ ضرورة غنائية لاستهلال الأغنية[34]، كما قد ترد هذه الكلمة (ياديني) من أجل اجتذاب السّامعين، وإعطاء نسبة من المصداقية للكلام الذي سيأتي بعد هذه الكلمة، والفرقاني هنا يؤكّد حلاوة العُرس في خطاب يخُصّ العريس مَوجّةٌ إلى كل من يسمع الأغنية مبرزاً دور آلة العود في إضفاء جوٍّ ممتع، ومبهجٍ، وكأنّ الفرقاني يخاطب شخصاً مقرباً إلى العريس حين يتمنّى أن لا تُقطع للعريس عادةً (الله لا تقطعلوا عادة) وهو تعبير عامّي ويجري في مصاف الأدعيّة فهو دعاء، وتبتلٌ لاستمرارية الزواج، و طول العمر للعريس كما فيه دعاء له بالذرية الطيبة.

ويقترب الفرقاني شعورياً من العريس، إذ يبدي خوفه عليه في جملة تقول "وانخاف عليه"، ولشدّة هذا الشعور بالخوف على العريس طبعاً من الحسد، يلجأ إلى تعويذه من نوع شعبي خاص لتزيح الأذى والشر من طريق العريس وذلك بما تحويه عبارة "خمسه والخميس عليه" من قدرة – كما يظن العامّة– على الوقوف في وجه المكاره التي تُهدد العريس خاصة يوم عرسه «فالخمسة

والخمسة، أو كف اليد بالأصابع الخمسة أداة لدرء الحسد والعين»[35]، ولعلّ العريس (سي) كان محاطاً بالحسد من كل جانب، كيف لا، وهو القائد العسكري السياسي الذي سيتزوج ابنة أحد أعظم شهداء الثورة الجزائرية، وهذا وِسام جديد يضاف إلى سلّم النجوم التي تحملها بدلته العسكرية، فهو كغيره من الذين وصفهم خالد «أصحاب النظريات الثورية، والكسب السريع، أصحاب العقول الفارغة، والفيلات الشاهقة، والمجالس التي يتحدث فيها المفرد بصيغة الجمع»[36] لا يهمهم شيء بقدر ما أن يكونوا مجتمعين دائما كأسماء القرش، ملتفين دائما حول الولائم المشبوهة[37].

2/ المقـــــــطع الثاني:

«كَانُوا سَلاَطِيــنْ وَوُزَرَاء ** مَاتـــُـــوا وَقَبَلْنَا عَزَاهُمْ

نَالُوا من المَالْ كَثـْــــرَة ** لا عـَــزْهُمْ.. لاَ غنْاهُم

قَالُوا العَـــــرَبْ قَالُـــــوا ** مَا نَعْطِيوْ صَالَحْ وَلاَ مَالُو

(...)قَالُوا العَرَبْ هَيْهَاتْ ** مَا نَعْطِيوْ صَالَحْ بَايْ البَايَاتْ» [38]

هذه الأبيات تُشكِّل مقطعاً من الأغنية الشعبية الجزائرية "صالح باي" التي يؤديها الفرقاني في معظم الأعراس بقسنطنية، وهي أغنية «ما زالت منذ قرنين تُغنّى للعبرة، لتذكر أهل هذه المدينة بفجيعة (صالح باي) وخدعة الحكم، والجاه الذي لا يدوم لأحد»[39]، هي أغنية بلغة أقرب إلى العامية منها إلى الفصحى، رغم سطحية كلماتها التي تبدو للوهلة الأولى خالية من أي مضمون فكري أو تاريخي وهذا ما جعل خالد يشير إلى أن هذه الأغنية أصبحت تغنى«بحكم العادة للطرب دون أن تستوقف كلماتها أحداً»[40]، لكن كلماتها في عرس أحلام استوقفت خالد، فوقف كعادته وجها لوجه أمام الذاكرة التي أرهقته، لأن المواقف

تعيد نفسها، والتاريخ قد يتكرر لكن بِحلّة جديدة أكثر وجاهة فبين الزمن الذي عاش فيه "صالح باي"، والزمن الحالي الذي يعيش في (سي...) اختلاف في التأريخ واختلاف في الحالة السياسية للوطن، لكن ما لا اختلاف فيه هو المطامع، والآمال العسكرية، والحب المشترك في كل زمان ومكان للحكم وللسيطرة، ولعل أغنية مثل هذه تعدّ وثيقة تاريخية تكشف استمرارية المؤامرات التي تحاك ضد هذا الوطن منذ قرون.

ولاستقراء المعاني الحقيقية، والحقائق التاريخية التي تحملها هذه الأغنية يجب الرجوع إلى تاريخ الجزائر في ظل الحكم التركي، حين كان يحكمها البايات، فقد عُين "صالح باي" في البداية خليفة على مدينة قسنطنية« عام 1765 لمدة ست سنوات (...) ثم عيّن على رأس البايليك، واستمر في منصبه لغاية صيف 1792»[41]، وهذا ما تفسره العبارة التي استهلت بها الأغنية (كانوا سلاطين ووزراء)، ويُذكر أنّ صالح باي قد أنجز«أعمالا كثيرة عسكرية، اقتصادية، وعمرانية، وثقافية، واجتماعية كان لها آثار بارزة في حياة السكان (...) وكان لجهوده العسكرية آثار حميدة، فركن الجميع إلى الهدوء»[42] وإلى تقبل الوضع الجزائري في ظل حكم الأتراك، ولعل هذا ما جعل العرب الجزائريين يشفعون لـــ"صالح باي"، ويتغاضون عن أفعاله، وتصرفات غير اللائقة في سنوات حكمه الأخيرة، خاصة سكان مدينة قسنطينة التي كان له الفضل في رفع مستواها العمراني والجمالي،[43] وعليه «وفي أواخر أيامه تغيرت سيرة صالح باي، وسلوكه تجاه الناس، فأخذ يظلمهم دون مبرر، ويفرض عليهم الضرائب المرهقة، ولا يراعي أوضاعهم، وظروفهم المعاشية والاقتصادية والاجتماعية، بل وحتى السياسية، فظهر ضده معارضون، وخصوم كثيرون ناصبوه العداء (...) واشتكوه إلى الداي حسين باشا بالعاصمة، فقام بعزله

وعوّضه بإبراهيم باي»[44]، وهنا كانت خدعة الحكم، فقد كان صالح باي في ماله، وكثرته، يتنعم، دون أن يقيم الحساب ليوم كمثل اليوم الذي عُزل فيه عن الحكم، فاضطره هذا إلى خدعة أخرى، وهي التربص بالداي الجديد وخداعه، رغم الاتفاق المبدئي الذي اتخذاه، بأن ينتقل صالح باي إلى الجزائر العاصمة، ويرفع جميع أرزاقه من غير معارض من العرب[45] وهذا ما يبدو في البيتين الثالث والرابع:

" قَالُوا العَرَبْ قَالُـــــوا ** مَـــا نَعْطِيوْ صَالَــحْ وَلاَ مَالُو

قَالُوا العَرَبْ هَيْهَاتْ ** مَا نَعْطِيوْ صَالَحْ بَايْ البَايَاتْ "

وبعد أن جمع "صالح باي" أمواله الكثيرة والتي لم تدم به في مناصب العزّ، والغنا، قرر أن يمارس خدعته الثانية، فقد هجم في الليل على الباي الجديد، وقتله مع مائة من الخدم وذلك بعد ثلاثة أيام فقط من حكمه، فلما وصل الخبر إلى الداي بالعاصمة أمر بقتل صالح باي[46]، وكما يبدو من الأغنية أنّ العرب قد تقبلوا العزاء الذي قدّم للباي الذي حكمهم مدة اثنين وعشرين عاماً وأصبح موت البايات في تلك المدينة أمراً جارياً [47].

كان هذا عن المعنى التاريخي الذي تخفيه أبيات تلك الأغنية غير أنّ المعاني المستقاة من خلال توظيفها في الرّواية، تنزاح من دلالتها المتعلقة بـــ"صالح باي"، لتسقط على ما يحصل حاليا في الوطن من جري وراء المناصب، والأضواء السياسية فيتعجب خالد لاستفحال هذه الظاهرة قائلا:«إيه قسنطنية لكل زمن "صالحه".. ولكن ليس كل "صالح" باياً.. وليس كل حاكم صالح (...) عجيبة هذه الظاهرة»![48]، وعجيب حتما ما حل بالوطن، فكل المناسبات تتحول إلى مكان لعقد الصفقات من جهة، وللشكوى والاستعطاف من جهة أخرى، كل هذه الأمور لفتت انتباه خالد في العرس الذي اكتفى بالاستماع

إلى شكوى الوزراء، والإطارات بدهشة، واستغراب«المدهش أنهم هم دائما الذين يبادرونك بالشكوى، وبنقد الأوضاع وشتم الوطن (...) كأنهم لم يركضوا جميعا خلف مناصبهم زحفاً على كل شيء كأنهم ليسوا جزءاً من قذارة الوطن، كأنهم ليسوا سبباً في ما حلّ به من كوارث»[49].

جولة بين الماضي والحاضر في دهاليز الذاكرة، هو ما أوصلت أغنية (صالح باي) خالد إليه، من ذكرى باي تركي قديم، إلى واقع مجموعة من كبار مُحْترفي الخداع مع الوطن ويبدو أنه الوحيد الذي ربط الأغنية بمضمونها، في حين كان الجميع يستمتعون باللحن دون التفكير في المفارقة التي يصنعها اللّحن مع المضمون لأن الأغنية كانت «تغنى للحزن، فصارت تغنى للأفراح»[50]، ففي الموسيقى عندما يختلف اللحن في مساره عن المعنى يعني أن الأداء الفني لا يتطابق مع المضمون، فيكون تماهي الجمهور إلى أبعد الحدود مع الموسيقى أحيانا بسبب الإيقاع الناتج عن«تعاقب مجموعة من الجمل اللحنية في نظام إيقاعي واحد، يتم ترجيعه مددا تطول وتقصر (...) وتسهم هذه الظاهرة بكيفية قوية في خلق ما يوحي بوحدة الشعور، لدى المستمعين تحت تأثير صيغ وتركيبات إيقاعية متشابهة يتحدد تواردها من حركة لأخرى، سرعان ما تتوطن النفوس على الاستئناس بها»[51] وهذا ما يميز موسيقى المالوف عن غيرها من أنواع الموسيقى، وهذا نفسه ما جعل مستمعي أغنية (صالح باي) يطربون بها دون التعمق، والرجوع إلى كلماتها، ولعل لأداء الفرقاني المتميز أثر آخر في إضفاء ذلك الجوِّ الطربي الذي أنسى الجمهور القسنطيني كلمات أغنية تمثل تاريخهم وتنزاح إلى حاضرهم.

3/2. المقـــــــطع الثالث:

« إذا طاح الليل وين نباتو ** فوق فراش حرير ومخدّاتـــو..

أمان.. أمان..

(...) ع اللي ماتـــــوا.. ** يا عين ما تبكيش ع اللّي ماتوا..

أمان.. أمان..

(...) خارجة من الحمّام بالرّيحية ** يالندراشْ للغير وإلاّ لـــــــيَّ..

أمان.. أمان..» [52]

كل بيت من هذه الأبيات يمثِّل مقطعا متفرداً من أغنية كاملة يؤديها الفرقاني كالعادة في معظم أعراس قسنطنية، وقد مثّل خالد دور المحلّل لهذه الأغاني لأنه لا شيء يدعو للاهتمام في عرس أحلام، فلا هو صاحب صفقات، ولا هو ممّن يستغل المناسبات الاجتماعية للبحث عن كرسي جديد من كراسي السياسة في الوطن، ولهذا كان أكثر من تأثر بجملة الأغاني التي أحيى بها الفرقاني عرس أحلام.

كلّ من البيت الأوّل، والثالث جاء على أسلوب الاستفهام في حين جاء البيت الثاني على صيغة النهي، فالفرقاني يتساءل في صدر البيت الأوّل «إذا طاح الليل وين نباتوا»[53] دون أن ترد علامة الاستفهام التي تؤكد ذلك، وهذا دليل على أن المتسائل –الذي ما يلبث حتى يجيب هو نفسه في عجز البيت– لا يريد طرح سؤال، بقدر ما كان يريد تقديم الإجابة: (فوق فراش حرير ومخدّاتو)، وقد تنبه خالد إلى هذا حينما قال إنه «لا علاقة لهذه الأغنية بأزمة السّكن كما قد يبدو من الوهلة الأولى»[54]، فكاتب الأغنية قد لفت السّمع بالمركب الإسنادي إذا طاح الليل، وهو يحمل من الفجائية، ما يجعل السامع يذهب إلى التفكير الفعلي بعدم وجود مكان القضاء الليل أو للسكن، ممّا يدفع به إلى انتظار باقي الكلام باهتمام، هذا الأخير الذي أفصح عنه الشاعر في الجزء الثاني من البيت، ولأن الفرقاني رمز من رموز أعراس الوجهاء فلا بد أن

يمجدهم ويمجد الحياة الرغيدة التي يحيون وذلك بتمجيد «الأسرة الحريرية التي ليست في متناول الجميع»[55] وفي هذا إشارة إلى نوع الحياة الجديدة التي ستحياها أحلام إثر زواجها من أحد أثرياء مدينة قسنطينة.

فلليل على الأغنياء شأن، وعلى غيرهم شأن آخر، فتقدم الليل يعني لخالد تقدم الوحشة، والوحدة، والألم إذ يقول في هذا«كلما تقدم الليل، تقدم الحزن بي، وتقدم بهم الطرب، وانهطل مطر الأوراق النقدية عند أقدام نساء الذوات المستسلمات لنشوة الرقص على وقع موسيقى أشهر أغنية شعبية»[56]، كيف لا؟ والأغنية تمجدهن وتزيد من عليائهن، وعلوّهن، ثم كيف لا؟ وقد انضمت إليهن امرأة جديدة كانت رمزاً للوطن بأكمله، وكل هذا الطرب لأجلها.

ومن المميّز لهذه الأغنية هو الصعود، والنزول الموسيقي فيها، ومعه بالتأكيد صعود، ونزول، أو مدّ وجزر عاطفي، فبعد حالة الطرب، والنشوة القصوى ينتقل الفرقاني بمستمعيه إلى نقطة أدنى مما كان عليه حين يردّد عبارة أمان.. أمان.. وهي مركب تركي الأصل بنفس معنى كلمة آه! [57] وهي كلمة للتحسر، وإخراج الألم والآهات، ويحق للفرقاني أن يطلق آهاته بعد تمجيد الوجهاء إذا ما تذكر حال من لا يعيش عزّهم ووجاهتهم.

ويبقى الفرقاني في نفس المدى العاطفي حين تبدأ نبرة الحزن التي تميّز البيت الثاني الذي يفسح المجال للجميع ليحضوا بلحظة استذكار لأشخاص غادروا الحياة تاركين فراغا، تحاول الأغاني أن تشغله باستحضارهم الروحي دون البكاء عليهم هذه المرة، كل هذا يجسده قول الفرقاني (ع اللي ماتوا..يا عين ما تبكيش ع اللي ماتوا)، أما خالد فبوسعه هذه الليلة أن يذكر الشهداء، سي الطاهر، والدته، ثم زياد آخر من تجرع الحزن المرير لأجله، فقد رحل دون أن

يصفّي حساباته السياسية، ولا الشخصية، رحل آخذا معه أسراره النضالية، مخلفا وراءه أشعارا تذكر دائما بأنه كان يوما ما شاعرا فلسطينيا مناضلا.

ويقرر خالد ألا يبكي هذه الليلة أحداً غير أحلام التي يشهد موتها بطريقة مغايرة للموت العادي «لن أبكي.. ليست هذه ليلة سي الطاهر.. ولا لزياد ليست للشهداء، ولا للعشاق، إنّها ليلة الصفقات التي يُحتفل بها علناً بالموسيقى، والزغاريد»[58]، ولا بد للفرقاني بعد هذا البيت من إطلاق آهات جديدة، باللازمة (أمان.. أمان..) التي تتكرر على طول الأغنية.

ويرتفع مستوى الموسيقى عن الطبقة التي خيمت في حالة تغير الأحداث أو المضامين فهذه المرّة ينقل الفرقاني صورة شعبية تميز المرأة الجزائرية وبصفة خاصة القسنطينية التي تتهيأ لحدث الزواج، بأن ترافق مجموعة من قريباتها إلى الحمام قبل يوم زفافها، لتكون في أبهى حلة لها، كان التساؤل المطروح في الأغنية هو الوجهة التي تتجهها العروس أو أحلام بعد الخروج من الحمام والمقصود هو الشخص الذي ستكون زوجته (خارجة من الحمام بالريحية يالندراش للغير وإلاّ لي) ويفضل خالد ألا يطرح هذا السؤال على نفسه، لأنه يعرف الإجابة مسبقا عليه «لن أطرح على نفسي هذا السؤال.. الآن أعي أنك للغير ولست لي تؤكد ذلك الأغنيات، وذلك الموكب الذي يهرب بك، ويرافقك بالزغاريـــد»[59]، ويصف خالد أحلام في موكب زفافها وصفاً أسطورياً «وعندما تمرين بي، عندما تمرين .. وأنت تمشين مشية العرائس تلك، أشعر أنك تمشين على جسدي ليس بالريحية، وإنما بقدميك المخضبتين بالحنّاء، وأن خلخالك الذهبي يدق داخلي ويعبرني جرسا يوقظ الذاكرة»[60]، فأغنية الفرقاني جعلت خالد يعيش في حالة وجد مع الذاكرة التي تجعل أحلام وفي آخر مشاهدها مع خالد رمزاً

للوطن، ولقسنطينة، وللتاريخ حين يقول «ثوبك المطرّز بخيوط الذهب، والمرشوش بالصكوك الذهبية مُعلّقة شعر كتبتها قسنطينة جيلا بعد آخر»[61].

ولا يرضى خالد لأحلام نهاية كهذه وزواجاً كهذا، لكنه لن يقدر على تغيير شيء، ولم يبق له سوى أن يحلم قائلا: «دعيني أحلم أنّ الزمن توقف، وأنك لي، أنا الذي قد أموت دون أن يكون لي عرس، ودون أن تنطلق الزغاريد يوماً من أجلي، كم أتمنى اليوم لو سرقت كل هذه الحناجر النسائية لتبارك امتلاكي لك! (...) لو كنت لي.. لباركتنا هذه المدينة ولخرج من كل شارع عبرناه وليٌّ يحرق البخور على طريقنا.. ولكن ما أحزن الليلة.. قسنطنية»![62].

ولا بد أن يستيقظ خالد من حلمه حالما ينهى الفرقاني أغنيته، باللازمة أمان.. أمان التي تخرج من أعماق خالد هذه المرّة، فهي آهٌ على أحلام، وآه على قسنطينة، وآه على ما يحدث له، وما سيحدث.

4/2. المقـــــــطع الرابع:

« شَرْعِي البَابْ يَا أُمْ العَرُوس» [63].

هذا مقطع صغير من أغنية شعبية شهيرة، تغنّى أثناء خروج العروس من بيت أهلها متجهة إلى بيت زوجها في موكب احتفالي، إلاّ أنّ هذه الأغنية تترك وقعاً محزناً على العروس ووالدتها التي تُودّعها ولهذا يوجه الخطاب في الأغنية إلى أمّ العروس.

ومؤكد أنّ ثنائية هذا الألم ستنتقل إلى ثلاثية، إذ ينضمّ خالد إلى دائرة من يعزّ عليهم زواج أحلام وفراقها، فالموقف مؤلم والأغنية هي الأخرى استفزّت ذاته فيقول:«آه، كم كنت أحبّ تلك الأغاني التي كانت تُزف بها العرائس، والتي كانت تطربني دون أن أفهمها، وإذا بها اليوم تبكيني! (...) يقال إنّ العرائس يبكين دائما عند سماع هذه الأغنية، تُراك بكيت يومها؟»[64]، ولم يعرف 'خالد'

لهذا السؤال جوابا، إذ كانت أحلام في العرس بعيدة عنه حيث تقول: «كانت عيناك بعيدتين.. يفصلني عنهما ضباب دمعي وحشد الحضور فعدلت عن السؤال، اكتفيت بتأملك في دورك الأخير»[65].

فكيف لا تبكي أحلام؟ بعد سماع هذه الأغنية المؤثرة بكلماتها المشحونة بمشاعر الحزن، والألم، فالمركب اللفظي (شرعي الباب) يحمل من الدلالات ما قد لا يبدو من الوهلة الأولى لسماعه فكلمة "شرعِّي" توحي بالقوّة في فتح الباب وبفتح الباب فتحاً كلياً على مصراعيه ليتسع ويتسّع معه صدر العروس وأمِّها للخروج، والدخول في حياة جديدة، وأن تُشرِّع الأم الباب لمغادرة ابنتها العروس، فهذا يعني أنها تُشرّع معه أبواباً مختلفة، باب الحزن، باب الألم، باب الفراق، باب الخيانة مع الوطن، باب خيانة الشهداء، وسي الطاهر، ثم باب الألم من جديد لخالد، ذلك أنّ خروج أحلام من بيت أهلها، يعني الدخول إلى عالم جديد، وحياة مختلفة عن الأصالة التي ورثتها ومثلتها، ويعني فقدانها للقب الرمزي الذي حمّلها خالد إيّاه، وهي أن تكون معادلا موضوعيا للوطن عامة، ولقسنطينة بالخصوص، فتشريع الباب لخروج أحلام يسقط عنها وساماً قلّدت به لأنها ابنة الشهيد (سي الطاهر)، ولأنها كانت تمثل الوطن في بلد الغربة (باريس) فقد حدث وأن لامها خالد عن ارتباطها هذا الذي قتلت به كل الارتباطات المقدّسة «ولكن لماذا هو.. كيف يمكن أن تمرغي اسم والدك في مزبلة كهذه.. أنت لست امرأة فقط، أنت وطن، أفلا يهمك ما سيكتبه التاريخ يوماً»[66]، فما كان جواب أحلام إلاّ أن قالت: «وحدك تعتقد أنّ التاريخ جالس مثل ملائكة الشر والخير على جانبينا ليسجّل انتصاراتنا الصغيرة المجهولة.. أو كبواتنا، وسقوطنا المفاجئ نحو الأسفل، التاريخ لم يعد يكتب شيئا، إنه يمحو فقط..»! [67].

إنّ عرس "أحلام" بأغانيه كان نقطة انعطاف بالنسبة لها، ولــ"خالد" بل وحتى للوطن في الواقع الرّوائي، وكم كانت هذه الأغنية بموسيقاها مؤثرة في خالد، ذلك أنّ «الموسيقى كفن وجد ليعبر ويحيي بالأصوات وجع الداخلية الذاتية»[68]، فقد كانت هذه الأغنية تأشيرة سافر بها خالد إلى ماضيه مسترجعا ذكريات طفولته إذ يقول عنها «أغنية تستقر ذاكرتي، وتعود بي طفلا أركض في بيوت قسنطنية القديمة، في مواكب نسائية أخرى، خلف عروس أخرى، لم أكن أعرف عنها شيئا يومذاك»[69].

غير أنّ "خالدا" هذه المرّة يستمع لهذه الأغنية وهو يعرف العروس التي تُزف أكثر من أيّ شخص حضر العرس، بل وحتى من زوجها ويصف بهذا طلَّتها في موكب زفافها، قائلا: «ها أنت ذي تتقدّمين كأميرة أسطورية، مغرية شهية، محاطة بنظرات الانبهار، والإعجاب، مرتبكة مربكة، بسيطة، مكابرة ها أنت ذي (...) تحسدك كل النساء حولك كالعادة، وها أنذا –كالعادة– أواصل ذهولي»[70]، فذهول خالد كان متعدّداً، ذهول لفقدان أحلام نهائياً، ذهول لتحول المرأة الوطن إلى مجرّد زوجةٍ ثانية لرجل يحترف عقد الصفقات مع الوطن.

5/2 المقـــــــطع الخامس:

« أَنَا سِيدِي عيساوي .. يَجْرَحْ وِيدَاوِي..» [71].

هذا المقطع مأخوذ من أغنية شعبية تؤدي ضمن طقوس معينة في حلقات طقوسية استشفائية، لها علاقة بالسّحر، يطلق عليها لفظ "العيساوة"، و«هي فرقة صحراوية، تتكون من السّاحر ويدعى الخوني، وهو رئيس الفرقة، وأعضاء موسيقيين (طارقين على الطبل الكبير، والمصفقين، ومغنين للترانيم السحرية)، ويعّد العيساوي عضواً فعالاً في هذه المجموعة، بحيث يُشبه بقائد الأوركسترا، وهو معالج لشتى الأمراض»[72]، وما استحضر خالد هذا المقطع الغنائي، إلاّ

طمعاً في شفائه من حبّه لأحلام التي لم تكن مجرّد امرأة بل كانت مدينة، وأمَّا في ذاتِ الوقت، وقد استنجد خالد بكل أولياء مدينة قسنطنية، وبالعيساوي على وجه الخصوص ليعلّمه كيف يُشفي هو الذي طال به الألم والحزن، هو الذي لم تمنحه الحياة سوى الألم والرسم فيطلب منه أن يداوي جراحه «علِّمني كيف أُشفى منها، أنت الذي كنت تردّد مع جماعة "عيساوة" في حلقات الجذب والتهويل، وأنت ترقص مأخوذاً باللّهب: أنا سيدي عيساوي.. يجرح ويداوي..»[73].

"يجرح ويداوي" هذه العبارة تشكّل ثنائية ضدّية، من النادر أن يجتمع طرفاها في نفس الشخص، في ذات الوقت، فمن المفروض أن تطول المدّة بين الجرح، وبين التئامه، كما أنه من المفروض ألاّ يشفى الإنسان بجرحه، وبإيلامه لكن كل هذا وفقط يحدث مع العلاج العيساوي الذي يُعتمد فيه على إيقاع موسيقي منخفض ثم يرتفع شيئا فشيئا، وتتم تهيئة المريض الذي يكون تحت تصرف العيساوي، فتبدأ الفرقة بإطلاق موسيقاها الخاصّة ليدخل على إثرها المريض في التجاوب مع الإيقاع بالرقص والتهيج، ومن دون شعورٍ يقوم ببعض الطقوس السحرية التي يمليها عليه العيساوي، كالرقص على الجمر بأرجل حافية، أكل النار، والزجاج، وثقب الجسر بالمسامير، دون أن يحدث فيه جرحاً ملموساً أو تشوّها، ويقال إن هذه السلوكات تعذّب الروح التي تسكن جسد المريض، فتفرّ خائفة من جسده، ويفرّ معها الألم والمرض أياً كان نوعه، لأن المريض بهذه الطريقة يتفاعل مع عالم الغيب، فيكون حاضر الجسد، غائب العقل، كما في التنويم المغناطيسي[74].

فلا سبيل لشفاء "خالد" سوى طلب ذلك من العيساوى، إذ يناشده بأن يشفيه من أحلام، وتعلقه بها فيقول في أكثر لحظات تألّمه النفسي في ليلة زفافها «أنت الذي كنت في تلك الحلقات المغلقة، في تلك الطقوس الطرقية العجيبة، تغرس في

جسدك ذلك السفور الأحمر الملتهب ناراً.. فيحترق جسدك من طرف إلى آخر، ثم تخرجه دون أن تكون عليه قطرة دم؟ أنت الذي كنت تمرّر حديده الملتهب والمحمرّ كقطعة جمر فينطفئ جمره من لعابك، ولا تحترق علّمني ليلة كيف أتعذب دون أن أنزف، علمني كيف أذكر اسمها دون أن يحترق لساني، علمني كيف أشفى منها»[75].

هذه المرّة لم يستمع خالد للأغنية في العرس، إنّما استحضرها وجدانياً إثر حالة الكآبة التي أصيب بها أثناء الاحتفال بزفاف أحلام، فالجرح هذه المرّة يحتاج إلى أكثر من علاج ليشفى، كما يحتاج إلى وقت طويل، فقد كان خالد يخاف من اشتعال شوقه، وحبّه لأحلام مرّة أخرى إذ يقول لها «كنت أخاف حبّك، كنت أخاف أن يشتعل حبّك من رماده مرّة أخرى، فالحب الكبير يظلّ مخيفا حتى في لحظات موته.. يظل خطراً حتى وهو يحتضر»[76]، ولهذا كان على خالد أن يبحث عن أمثل طريقة ليشفى مرّة واحدة من حبّه المرضي، دون أن يتألّم، فلم يكن من سبيل لذلك إلاّ العيساوي الذي يتقن لعبة الجرح المُداوي والجرح دون نزيف، والنسيان دون ألم أو أمل.

6/2 المقـــــــطع السادس:

«يَا التُفَاحَة.. يَا التُفَاحَة.. خَبْرِينِي وَعْلاَشْ النَّاسْ وَالْعَة بِيكْ»[77].

هذا مقطع من أغنية ضاربة العمق في التراث الجزائري، أدّيت من قبل العديد من كبار المغنين، تبدو الأغنية ساذجة، عند النظر في ظاهر الكلمات بداية، لكن مجرّد التعمق في هذه الألفاظ البسيطة، يكشف الغنى الدلالي، والإيحاءات العديدة لها، حيث لفتت انتباه خالد الذي قال فيها «تستوقفني هذه الأغنية بسذاجتها، تضعني وجها لوجه مع الوطن، تذكرني دون مجال للشك

بأنني في مدينة عربية، فتبدو السنوات التي قضيتها في باريس حلماً خرافياً»[78]، ذلك لأن خالد عاد إلى قسنطنية ليستقر فيها نهائيا، بعد وفاة أخيه حسّان، بعد ستِّ سنوات من زيارته الأخيرة لهذه المدينة حين حضر عرس أحلام، وقرّر نسيانها إلى الأبد، فالقدر يعيده إلى قسنطينة ليسكن فيها، بعدما سكنته طوال أيام غربته بباريس.

ففي الأغنية نداء، وخطاب موجه إلى غير عاقل وهو التفاحة، ويتكرر النداء مرّتين اثنتين (يَا التُفَاحَة.. يَا التُفَاحَة) فالتكرار يدل على أهمية المكرّر، وقيمته الدلالية، ثم يأتي طرح تساؤل فمؤدي الأغنية يسأل فاكهة التفاح عن سبب ولع الناس بها، فهي لا تعدو كونها فاكهة، وبالبحث عن قدسية هذه الفاكهة في التراث الديني لمختلف الحضارات، نجد أن هذه الفاكهة تذكّر من دون شك بالخطيئة الأولى أو خطيئة آدم، واستسلامه لإغواء حواء له، وإغرائه بأكل التفاح المحرّم ومنذ ذلك شكلت هذه الحادثة أسطورة آدم وحوّاء، وقد «جاءت في الكتب السماوية، فاكتسبت بذلك قدسيَّة تبعد الكثيرين عن مناقشتها مناقشة عقلية موضوعيّة»[79] ولهذا ارتبط التفاح بالخطيئة، وإتيان المحرّمات.

ولعل ما جعل خالدا يتوقف مع هذه الأغنية التي تمجّد التغزّل بالتفاح، هو حبّه المحرّم لأحلام، الذي عدّه خطيئة في قوله: «في الواقع لم أكن أحب الفواكه، ولا كان أمر التفاح يعنيني بالتحديد، كنت أحبّكِ أنتِ، وما ذنبي إن جاءني حبك في شكل خطيئة؟»[80]، فقد مثلت أحلام لخالد دور حوّاء لآدم، ومن الواضح أن خالدا أيضا استسلم لإغواء أحلام التي جعلته يمضي في حبّ محرّم محاط بهالة من التجاوزات، فهي ابنة سي الطاهر رفيقه وقائده، وقد كانت بمثابة ابنته، كما أنها جعلته يتوهم بأنها أمّ له، ولهذا يعترف لها قائلا: «وماذا لو كنتِ تفاحة، لا لم تكوني تفاحة كنتِ المرأة التي أغرتني بأكل التفاح لا أكثر، كنتِ تمارسين

معي لعبة حواء و لم يكن بإمكاني أن أتنكر لأكثر من رجل يسكنني، لأكون معك أنت بالذات، في حماقة آدم»![81]، فحواء كانت السبب في «خروج آدم عن طاعة الله، لمّا وضعه في الجنة، وحذّره من أن يأكل من شجرة الحياة، أو شجرة المعرفة، غير أنّ حوّاء أكلت منها، وأغرت آدم فأكل، وغضب الله عليهما، فطردهما من الجنة إلى الأرض حيث تبدأ حياة البشرية وهذه هي أصل الخطيئة فالمرأة كانت أعرف من الرجل في البحث عن المعرفة، أمّا الرجل، فكان دائما يسير وراء المرأة مسترشداً بعقلها، وحكمتها، لكن الرجل لم يكن أبداً موضوعياً في تفسيره للخطيئة الأولى، وأخذ من القصّة جانب الإغواء فقط..»[82].

ذلك هو الإغواء الذي وقع "خالد" في مطبه، بعد عمر من اللاشيء، وبنكهة الخطيئة التي يحملها، تجرع خالد من الحزن، والوحدة، ما كان أعمق من حزنه، ووحدته قبل معرفته لأحلام المرأة المنعطف التي غيّرت مجرى كل شيء، فكانت كالبركان الذي يفقد الأرض سكينتها ويبقى هامداً إلى أجل آخر، فأي حادث قد يعيد للبركان ثورته، ويعيد خالد إلى عذاباته التي لا مسكّن لها، ولا دواء.

غير أنّ خطيئة خالد تختلف عن خطيئة آدم، في النتيجة، فآدم نال المغفرة من الله، وواصل حياته مع حوّاء في الأرض، إلاّ أن خالدا لم يحظ بمواصلة الحياة مع أحلام، وكُتب له فراقها الأبدي.

أمّا عن سبب ولع الناس بالتفاحة، فهو أنها فاكهة تحيل إلى الأنثى وإغرائها كونها شهيّة، لافتة للنّظر، خاصة عند المجتمعات العربيّة إذ يتساءل خالد: «هل التغزل بالفواكه ظاهرة عربية؟ أم وحده التفاح الذي ما زال يحمل نكهة خطيئتنا الأولى، شهي لحدّ التغني به في أكثر من بلد عربي»[83]، وهكذا يتغيّر المسار الدلالي للتفاح في الأغنية، وينزاح إلى مستوى البنية العميقة لهذه

الفاكهة الرمز، التي تعدّ مكافئا موضوعياً للمرأة، لأن الرابط بينهما هو الشهية المشتركة، والإغراء المشترك، طبعا في المجتمعات العربية التي تحترف الانحرافات الدلالية للأشياء.

وبعد عرض جميع المقاطع الغنائية الجزائرية الموظفة في رواية "ذاكرة الجسد" يتبين أنّ هذا التوظيف لم يكن اعتباطيا أو لترك أثر جمالي في الرواية فقط، إذ أن هناك ميزات ومميزات لهذا التوظيف، الذي حوّل الرواية ديوانا للثقافة الشعبية الجزائرية إذ يتعرّف القارئ على العديد من الطبوع الغنائية الجزائرية، من بينها المالوف، والعيساوة التي تحمل إرثا ثقافيا مميّزاً للجزائر.

كما أنّ "أحلام مستغانمي" استطاعت من وراء توظيفها للموسيقى أن تطرق أبواباً سياسية، يرجّح أنها ما كانت لتسهب في الحديث عنها، من دون أن تلبس ثوب الموسيقى، وهذا ما أكدّه توظيف أغنية "صالح باي".

ومن جهة عامّة ساهم التواجد الموسيقى في دفع عجلة الأحداث في القسم الأخير من الراوية وفي حسم ذلك الانحدار المفجع الذي عرفته العلاقة بين خالد وأحلام، فقد ساعدت هذه الأغاني على تجاوز المحنة التي عايشها خالد أثناء عرس أحلام، فراح يتحاور وجدانياً وذاتياً مع الأغاني التي أخرجته من دوّامة الحزن والألم.

وقد كان توارد الأغاني الجزائرية على طول (13) صفحة من الرواية ذات (404) صفحة، أي بنسبة(03.21%).

ويمكن تقسيمها إلى ثلاثة أقسام هي:

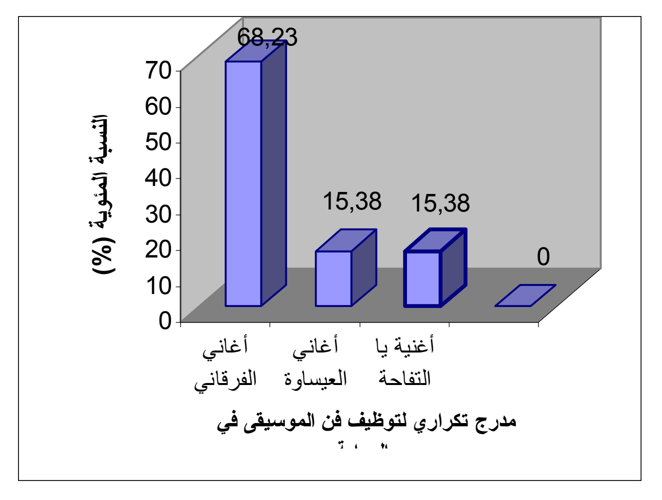
"أغاني الفرقاني (المالوف)- أغنية العيساوة- أغنية يا التفاحة" وذلك كما يلي:

*أغاني الفرقاني: تواردت من الصفحة (353 إلى 360) بالإضافة إلى الصفحة (378)، أي على طول (9) صفحات بنسبة مئوية تبلغ بـــ (69.23%).

*أغنية العيساوة: تواردت من الصفحة (361 إلى 362)، أي صفحتين بنسبة مئوية تبلغ بـــ (15.38%).

*أغنية يا التفاحة: من الصفحة (11 إلى 12)، أي صفحتين بنسبة مئوية تبلغ بـــ (15.38 %).

والمدرج التكراري الآتي يوضح توظيف الموسيقى في راوية ذاكرة الجسد.



بعد تحليل الأغاني الموظفة في الرواية، تم الاقتراب أكثر من الدلالات الكامنة، وراء توظيف "أحلام مستغانمي" لفن الموسيقى في مدونتها، وقد أثبت هذا التوظيف الذي ساهم في حركية الدّفع السّردي جماليا أن فنا من نوع آخر لم يكن عائقا لاسترسال أحداث الرواية، بل كان هناك نوع من الحوارية بين فني الرسم، والموسيقى.

الهوامـــــش:

1* أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، منشورات ANEP، الأبيار،الجزائر، ط18،2004.

1) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط10، 1999، ص67.

2) المرجع نفـــسه، ص74.

3) المرجع نفـــسه، ص75،74.

4) عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1972، ص169.

5) المرجع نفسه، ص.170

6) المرجع نفسه، ص170.

7) المرجع نفسه، ص.170

8) المرجع نفسه، ص170.

9) Leonand G ratnetr: Music theListeneris art , M.C , Grow Book Company , 3Rd Edition , P 4, 5.

10) محمد عبد السلام كفافي: في الأدب المقارن دراســـات فـــي نظريـــة الأدب والشـــعر القصصي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1،1971، ص41.

11) المرجع نفسه، ص41.

12) المرجع نفسه، ص41.

13) المرجع نفسه، ص.41

14) أحمد سفطي: دراسات في الموسيقي الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 988،ص05.

15) أحمد سفطي: دراسات في الموسيقي الجزائرية، ص 05.

16) المرجع نفسه، ص05.

17) 02 /04/ 2007 http:// www.classicalai arabicmusic .com/ ARABIC language/ amdalusion-art.htm.

18) عبد الحميد مشغل: موسيقي الغناء العربي صولفيج غنائي، مراحل تطور الموسيقي العربية الموشحات العربية، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون الجزائر، ط1، 1995، ص 32.

19) محمد غنمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط، 2001، ص217.

20) فوزي سعد عيسى: الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، دار المع الجامعة مصر، ط1، 1990،ص11.

21) عبد الحميد مشغل: موسيقي الغناء العربي، ص35.

22) المرجع نفسه، ص35.

23) أحمد سفطي: دراسات في الموسيقي الجزائرية، ص 31.

24) فوزي سعد عيس: الموشحات والأزجال الأندلسية، ص 11.

25) أحمد سفطي: دراسات في الموسيقي الجزائرية، ص 33.32.

26) المرجع نفسه، ص07.

27) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

28) المرجع نفسه، ص9.8.

29) المرجع نفسه، ص 9.

30) المالوف القسنطيني: [الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

31) الرواية، ص.354

32) الرواية، ص.354

33) الرواية، ص354، 355.

34) H’sen Derdour: Le Malouf Ses Coruposantes Et Corupagnous De Routes, La Seri De La Xommission De La Culture, Annaba, P55, 56.

35) http : www.sahuf.net.sa/2001 jaz / jul/20/wm9.htm. 2008/01/28

36) الرواية، ص.355

37) الرواية، ص355

38) الرواية، ص356، 378.

39) الرواية، ص355.

40) الرواية، ص355.

41) محمد الصالح بن العنتري: تاريخ قسنطينة، مراجعة وتقديم وتحقيق يحي بوعزيز، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1991، ص63.

42) المرجع نفسه، ص63.

43) المرجع نفسه، ص65.

44) محمد الصالح بن العنتري: تاريخ قسنطينة، ص65.

45) المرجع نفسه، ص66.

46) المرجع نفسه، ص66.

47) المرجع نفسه، ص66.

48) الروايـــة، ص356.

49) الروايـــة، ص378.

50) عبد العزيز بن عبد الجليل: الموسيقي الأندلسية المغربية،عالم المعرفة للنشر الكويت، ط1،1990، ص190.

51) الرواية، ص359.

52) الرواية، ص359.

53) الرواية، ص359.

54) الرواية، ص359.

55) الرواية، ص.359

56) الرواية، ص.359

57) H'sen Derdour: Le Malouf, P55.

58) الرواية، ص359.

59) الرواية، ص359.

60) الرواية، ص359، 360.

61) الرواية، ص360.

62) الرواية، ص360.

63) الرواية، ص353.

64) الرواية، ص353.

65) الرواية، ص353.

66) الرواية، ص276، 277

67) الرواية، ص277.

68) هيجل: فن الموسيقى، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت،لبنان، ط1، 1965، ص36.

69) الروايـــة ، ص353.

70) الروايـــة ، ص353، 354.

71) الروايـــة ، ص.361

72) الطرب الأندلسي: [الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

73) الروايـــة ، ص361.

74) الطرب الأندلسي: [الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org

75) الروايـــة ، ص361

76) الروايـــة ، ص 372

77) الروايـــة ، ص.11

78) الروايـــة ، ص11.

79) http://www.rezqoo.com/debat/show.art.azp?aid=743561، 2008/01/23.

80) الروايـــة ، ص.12

81) الروايـــة ، ص12.

82) http://www.rezqoo.com/debat/show.art.azp?aid=743561، 2008/01/23

83) الروايـــة ، ص12.

II- دراسات

مظاهر التفكير السيميائي في المعرفة التراثية

د. آمنة بلعلى

جامعة تيزي وزو.

مقدمة:

عندما نتأمل المشهد النقدي المعاصر، ونلحظ هيمنة التوجه الغربي على ثقافتنا، ندرك إلى أي حد نحن مقودون في تفكيرنا، وكأن النقد أصبح ثقافة معولمة. ولعل من أهم التخصصات التي تطبع هذه الثقافة، هي مجالات البحث السيميائي التي تعبر اليوم كل التخصصات العلمية، وتوسع عناصر إنتاجها؛ فتقام لها مراكز بحوث توجه الأفكار والقيم، وتصاغ لها المناهج والنظريات لتوسع من دائرة احتكاراتها.

إن هذا الطابع المعولم للسيميائيات الذي نقف أمامه اليوم كما نقف عند إفرازات السياسة والاقتصاد، هو نسق معمم يشبه النسق الرأسمالي المهيكل عالميا، فهل نؤكد حضورنا في الكون فقط باعتبارنا بقايا ثقافة أو حضارة داخل هذا النمط، وهذه الصورة المهيكلة لنمط إنتاج المعرفة؟

لقد أصبحنا نستنسخ صورا من جهابذة السيمياء في الغرب، وكأن السيميائيات اليوم تقدم لنا بإفرازاتها المتشعبة، صورا تعجيزية للطاقات وإمكانات الباحثين، فاقتصرنا في ظل العوز المعرفي على الاستنساخ بما يلائم مصلحتنا التي تلبي، فقط، حاجيات الطاقات المعطلة.

أدت عالمية العلامة، إلى تتبع تحولاتها واختراق مختلف أنساق المعرفة وأشكالها، مما أدى إلى زحف السيميائيات على مختلف مجالات البحث، وسمحت الشروط التاريخية والثقافية والنفسية التي تم فيها انتقال النمط العولمي

إلى مجال الأدب العربي بانتقالها كما سمحت بانتقال البنيوية، وما قبلها وما بعدها، ويعمل هذا النمط اليوم داخل الثقافة العربية على خلق صراعات وطرح نتائج وتغيرات أعادت السؤال حول مستقبل الثقافة المستقبلة وكذا مستقبل هذا النمط فيها وكيف ستنتهي العلاقة بينهما هل إلى تفاعل إيجابي وتجاوز للعلاقة المتوترة أم إلى صراع فكري؟

كان هاجس السيمياء الأساسي، هو البحث عن مبادئ عامة تنتظم الأنساق الدالة، غير أن السيمياء كانت كثيرا ما تنتفض على نماذجها التي كان الهدف منها صياغة رؤية علمية استطاعت أن تطيق كل الاحتمالات؛ من النسقية إلى التاريخية إلى النفسية إلى الاجتماعية إلى الفلسفية وغيرها، وعلى الرغم من أن السيميائيات تسعى –نظريا– إلى التطلع إلى مختلف الثقافات إلا أنها ظلت محتكمة في لا وعيها إلى متطلبات الفكر الغربي، في بعدها الممتد إلى التراث الوثني اليوناني، دونما التفات إلى ما أنتجته الحضارة العربية الإسلامية وحضارات أخرى، الأمر الذي يدفعنا إلى ضرورة إماطة اللثام عن طبيعة ما جاء من تفكير العرب المسلمين في العلامة والدلالة من خلال مظاهره المتعددة.

منذ أن بدأت الاشتغال في مجال السيميائيات وأنا أتساءل: كيف يمكن أن أنظر إلى الفكر العربي الإسلامي أو إلى بعضه على الأقل سيميائيا، وهل يكفي التعرف على النظريات الغربية في مجال علم السيمياء حتى يكون الطريق يسيرا لإعادة قراءة هذا التراث؟ وبين إحساس بثراء هذا التراث، وتردّد غذّاه إنكار الجاحدين فضل التراث أو المنبهرين بإنجازات الغرب، بدت بعض الأساليب الحالية غير كافية لفتح مغاليق الإنجازات المعرفية التراثية، وخاصة تلك المقاربات التي تقدم بين الفينة والأخرى لبعض النصوص التراثية التي بقيت في أحسن الأحوال شواهد إضافية على إنجازات الغرب لتأكيد أهمية البحث السيميائي عندهم، ولقد كانت هناك بعض الجهود التي سعت إلى التجزيئية

والاشتغال على المضامين؛ كمفهوم العلامة أو الدلالة وأنواعهما مفصولة عن التصورات التي أنتجتها و المجال التداولي الذي نشأت فيه، فضلا عن أنها لم تساهم في توضيح ملامح التفكير السيميائي عند علمائنا وذلك بالكشف عن الآليات التي انبثق بفضلها التفكير في العلامة والدلالة. ومن هنا وجدنا أنفسنا بصدد اختفاء ملامح التفكير العربي في النظرية الغربية.

وغير مجد، في هذا المقام، أن نخوض فيما خاض فيه متخصّصون حاولوا أن يبيّنوا العلاقة بين التفكير والعلامات وبخاصة اللغوية منها، فقد حسم **بورس** الأمر حين رأى أن العلامة تمكّن من التفكير والمعرفة، لذلك أقر أنه ليس هناك تفكير دون علامات، بل إن ميزة الفكر الأساسية تقتضي القابلية للتأويل، وبهذا المعنى يصبح الفكر وكأنه متوالية من العلامات. ومن العبث الإقرار أن العلامات موجودة في تفكيرنا، بل إن تفكيرنا هو الذي يشتغل داخل العلامات، مادامت العلامة تشكل الآلية الأساسية للمعرفة والعقل معا.

وحين نقول تفكيرا سيميائيا نفترض أن يكون لعلماء العربية مقاصد وافتراضات واستدلالات منطقية كانت نتيجتها تلك التصورات التي كشفت عنها مختلف نماذج المعارف التي أنتجوها بوساطة العلامات، وهذا يعني أن هناك مستويات متعددة من نشاط العقل، كان أبرزها ما تعلق بالعلامة اللغوية، بما أن اللغة لعبت دورا مهما في تجسيد ذلك التفكير الذي لا شك أنه تأثر بمختلف قنوات الحياة وإكراهات قيمها الاجتماعية والثقافية.

تؤكّد لنا علاقة التفكير بالعلامات والعلامات اللغوية على وجه الخصوص، بأن الإنسان "لا يمكنه أن يفكر إلا بواسطة رموز خارجية، وإنه، بإمكان هذه الرموز والكلمات أن تقول له: "أنت لا تعني شيئا غير ما علمناك، ولذلك أنت تعني فقط لأنك تقول بضع كلمات باعتبارها مؤولات لفكرك" وبالفعل فإن البشر والكلمات يتعلمون بصفة متبادلة: كل إثراء معلومات لدى

شخص ما يحتم –وهو يدوره محتم– إثراء موازيا لمعلومات الكلمة... فالكلمة أو العلامة التي يستعملها الإنسان هي الإنسان نفسه، و بما أن الإنسان هو علامة، كذلك فإن تأكيد أن كل فكر هو علامة خارجية يدل أن الإنسان علامة خارجية، بمعنى أن الإنسان والعلامة الخارجية متماثلان، بنفس معنى أن كلمة homo وإنسان متماثلتان، وهكذا فإن لغتي هي المجموع الكلي لذاتي بما أن الإنسان هو الفكر"[1]

لقد افترضت أن علماء العربية أنتجوا معرفة سيميائية بطرقهم الخاصة، ولما رحت أبحث عن المداخل وجدتها كثيرة ومتنوعة بتنوع الاتجاهات والمباحث المختلفة في الثقافة العربية؛ من نحو وبلاغة وعلم أصول وتفسير؛ لأنها نشأت كلها وبالتوازي من أجل خدمة القرآن الكريم، ولأن العلامات وطرق فهم الدلالة هي الموضوع المشترك بين مختلف هذه التخصصات، وقد كانت أيضا موجهة لخدمة اللغة العربية. وإن كانت تختص كل معرفة بمقاصدها، وبطريقة النظر في الظواهر العلامية والدلالية المختلفة. ومثلها مثل السيميائيات التي هي تقاطع لمختلف العلوم حتى لم يعد هناك ما هو خاص بها وأصبحت قائمة على التغيرات وليس فيها من الثوابت بقدر ما فيها من مفاهيم العلوم الأخرى كالمنطق والفلسفة واللسانيات وغيرها، لذلك نرى السيميائي اليوم مهددا بأن يرى في العلامة والأنظمة الدالية المختلفة، المفاهيم التي يستعملها وهو يصفها، حتى لكأنها مجرّد منظومة تبحث عن نفسها وهو إشكال يصادفنا كلما حاولنا الاقتراب من السيميائيات، فهي تبدو متنوعة في تحديد موضوعاتها من العلامة إلى النسق إلى الدلالة، وكذا في ضبط إجراءاتها الوصفية والتأويلية المختلفة التي هي القدرة نفسها على إنتاج العلامات وتوليد الدلالة.

غير أنه وللخروج من هذه الأزمة اطمأننت لوصف أمبرتو إيكو للسيميائيات الخاصة تفريقا لها عن السيميائيات العامة التي تطرح مثل الإشكال

السالف الذكر، فيعرفها بأنها "نحو يخص نظاما معينا من العلامات(...) وأنحاء تعني أنها إلى جانب قواعد التركيب والدلالة تحوي أيضا على جملة من القواعد التداولية"[2] وهذا يزيح الفرضية التي تربط كل تفكير سيميائي بالفلسفة والمنطق فقط وتجعلنا ننظر إلى المعرفة التراثية على أنها مجموعة من الأنحاء أو السيميائيات الخاصة، وإذا لم يكن من النادر كما يقول أمبرتو إيكو أن نرى "أبحاثا ساذجة من الناحية الفلسفية ولكنها كشفت عن ظواهر وعن ملامح قوانين جعل منها آخرون في وقت لاحق أنظمة أكثر دقة[3] فحري بنا اليوم أن ننظر إلى تلك الأنظمة الدقيقة التي أنتجتها مختلف المعارف العربية من نحو وبلاغة وتصوف وتفسير وعلم أصول وغيرها من قبل أن تتدخل الفلسفة والمنطق اليوناني إلى طرائق البحث فيها. بل إن القرآن الكريم جعل العرب يتفطنون إلى أن هناك نظاما ونسقا من العلامات اللغوية، ولكي نفهمه لا بد أن نتفطن إلى أن الأشياء تقال وتعرف بكلمات مختلفة ومتشابهة أحيانا، لذلك سعى علماؤه إلى البحث عن علاقات الأشياء بالعلامات والعلامات بعضها ببعض، ثم اكتشفوا العلاقات والنسق واستنبطوا له القواعد وجردوا النماذج والأشكال.

لقد قام الفكر العربي الإسلامي منذ البداية على تعليل محكم، فكل شيء بقدر وبتدبر وتفقه، ولقد قام أولو الألباب بجمع العلامات والأنساق وتصنيفها ثم تحليلها من أجل استنباط القواعد التي تحكم استعمالها، واكتشفوا دور السياق في التأويل كما اكتشفوا اختلاف الدلالات وبحثوا في كيفية إنتاجها. ولما كانت إعادة قراءة التراث، تستدعي الكشف عن هذه المضامين وآليات الصياغة، بحيث تبدو كل إعادة قراءة للتراث بمثابة "مطالبة النص بالتدليل على وسائله ومضامينه"[4] وهي بهذا المعنى إسهام في تطوير الفكر ذاته؛ فقد بات واضحا أن "العمل على تطوير الفكر، لا يعني بالضرورة رفض الماضي بل يعني أحيانا العودة إليه، لا لفهم ما سبق أن قيل فحسب، بل أيضا لمعرفة ما كان يمكن أن يقال، أو على

الأقل ما يمكن قوله الآن (وربما الآن فقط) من خلال إعادة قراءة ما قيل آنذاك"[5]

ولعل السيميائيات تقدم لنا الجهاز الواصف المتكامل القادر على استخلاص طبيعة التفكير في العلامات وصناعة النماذج عند علمائنا، خاصة إذا انطلقنا من بديهية أن هذا التفكير كان حول النسق اللغوي وطرق إنتاج الدلالة من خلاله.

على هذا الأساس فإن مبتغى سعينا، هو إعادة تأويل المعرفة التراثية ونصوصها باعتبارها أنساقا دالة صيّر لها أصحابها جهازا منهجيا متكاملا ليس الهدف من دراسته هو رفعه إلى مصاف النظريات السيميائية المعاصرة، لأن لكل واحد مجاله التداولي، ولكن من أجل الاستعانة ببعض المفاهيم المفاتيح في البحث السيميائي، وهي المفاهيم الإجرائية، خاصة، التي تمكّننا من استيعاب تراثنا وخصائص سيمياء المعرفة التراثية، بدءا من تصورهم للعلامة ودور الاستدلال والتأويل في تحليل منطق العلامات اللغوية ودلالاتها، واصطناع النماذج والأشكال التي تجسد وعيهم بأن الظواهر العلامية عبارة هي ظواهر ثقافية بالدرجة الأولى مما يعكس طبيعة تفكيرهم السيميائي، **وذلك بهدف تقديم لغة واصفة تسهل على القارئ تأمل التراث وفهمه.**

عندما نقول نعني بالتفكير السيميائي الوعي بوجود العلامات والأنساق والقدرة على تأويلها، ذلك أن التراث كما يقول **بول ريكور** "ليس حزمة مغلقة يمررها المرء من يد إلى يد من غير فتحها، ولكن كنز نأخذ منه بملء اليدين، ونجدده في عملية الأخذ نفسها، ولذا فإن كل التقاليد تحيا بفضل التأويل"[6] بمعنى القدرة على إدراك الآلية التي نعي بها وجود تلك العلامات "فلولا أن ثمة هذا الوعي الذي تحوزه الذات والذي يسوغ التفكير مختلف عملياته، إذ أن الفكر(...) ليس أمرا آخر غير جريان الوعي في شتى أنماطه، فلولا ذلك ما كان للوجود ليكون مدلولا عليه، ومن ثم ما كانت لتكون له أية دلالية: تعني الدلالية على نحو آخر أن تكون الأشياء تلبست بالأسماء، هنا تبدو لحظة التسمية –تسمية

الأشياء"[7] وهذا دون أن ننكر بعض الاختلافات التي حالت دون تكوين نظرية مماثلة للنظرية الغربية نظرا للبعد الزمني، واختلاف الأهداف مما أدى إلى غياب الشكلنة formalisation في وصف اللغة ونقص تجريبية الفرضيات المقترحة والانفصام الموجود بين المبادئ الأساسية المعتمدة قبل التحليل وأثناءه مثلما يرى ذلك أحمد المتوكل[8]

إن نظرتنا إلى مباحث التراث هي نظر في طبيعة اللغة الواصفة التي اصطنعها العرب في فهم كيف تتشكل العلامة وتنتج الدلالة ويفهم المعنى، أي وصف طبيعة الشروط التي يجب توفّرها في الكلام حتى يصبح دالا. وإن أي حديث عن هذا الأمر هو ما تتكفل به السميولوجيا لتكشف عن العملية السيميائية التي هي المسافة ذات الاتجاهين: حيث تبدأ الأولى وهي **التفكير السيميائي**، من فهم المتكلم إلى العلامة فإلى الدلالة فالنتائج. وتعود الثانية وهي **الدراسة السيميائية**، من النتائج إلى الدلالة إلى العلامة إلى الفهم، فنكون بالثانية قد وصفنا الأولى وقدمنا لغة واصفة للقدرة "الإنسانية على خوض معركة اكتساب المعروف من المجهول وفي تصنيف يؤدي إلى تنظيم المعرفة ذاتها ويسمح لها بالتقدم، وفي نفس الوقت يساعد على خلق نظام رمزي يقترب من الدقة المطلوبة في العلم، وذلك مع عدم إغفال الجدل بين هذا النظام والواقع المتغير"[9]

فما هي المبادئ التي نستند إليها في النظر إلى التراث، والتراث متنوع الأنساق والمعارف والمباحث؟ فهل يكفي أن نعطي المداخل المفاتيح التي يمكن أن تساهم في فهم طبيعة التفكير السيميائي أم أن الأمر يحتاج إلى معاينة متأنية؟ وما هي المنهجية المثلى لمقاربة التراث بما أننا –ومنذ دراسة نصر حامد أبي زيد الاستكشافية– ما زلنا نكرّر ما جاء به من أمثلة أو ننكر أن يكون للعرب بحث سيميائي من الأساس؟

مبدئيا يمكن القول إن السيميائيات تساعدنا في طرح الفرضيات التالية:

1- افتراض أن القرآن واللغة العربية يشكلان المنظومة الرمزية التي قامت حولها كل محاولات التفكيك من أجل فهمها وتأويلها.

2- أن هذه المنظومة أنشأت معارف مختلفة تعد أنساقا دلالية قامت على افتراضات ومقاصد وأنتجت تصورات وآليات للوصف .

3-أن هذه الأنساق الدلالية يمكن أن ننظر إليها على أنها نصوص أو نتاجات فكرية تتفرّد كل واحدة بموضوع مخصوص هي مجموع تلك المعارف التي لها أدواتها وآليات أصحابها في فهم الدلالة. وهذا هو جوهر أي تحليل نقول عنه إنه سيميائي.

4- إن بين هذه النتاجات الفكرية علاقات تجعلها تلتقي في قضايا مشتركة عبّر عنها بمصطلحات متشابهة أحيانا ومتباينة أخرى،على الرغم من تشابه المقاصد والمجال التداولي للمتلقي العربي.

5- إن المجال التداولي جعل المعارف المختلفة تنمّي منظومة ثقافية تجسّد مبدأ المادة /الروح، الظاهر/الباطن، وغيرها من الثنائيات الدلالية التي تأسّست وفقها الثقافة العربية الإسلامية.

6-لا شك أن كل لغة واصفة يمكن بواسطتها تحويل الظواهر المدروسة إلى مفاهيم ومقولات ومصطلحات، وتكون قادرة على صياغة المفاهيم في أشكال ونماذج حري بأن توصف بالسيمياء.

7- لا يمكن تصور أي معرفة خارج نطاق السيميائيات لسبب بسيط هو أن اللغة هي التي تجعل المعارف تقرر القواعد لنظرياتها، وأن المنطق يعد رافدا لا غنى عنه في تحصيل الأدوات الإجرائية للكشف عن تلك القواعد، ومادام "الموضوع التراثي، عموما، مبنيا بناء لغويا ومنطقيا مخصوصا، ولا يمكن وصفه وصفا كافيا، ولا تعليله تعليلا شافيا إلا إذا كانت الوسائل التي تستخدم في

وصفه ونقده ذات صبغة لغوية ومنطقية"[10] ليس إلا السيميائيات قادرة على الاتساع لمقتضيات هذا التراث.

1- القرآن و المنظومة الرمزية:

إذا سلمنا مبدئيا أن أي عمل ما يصير رمزيا إذا عبّر الإنسان من خلاله عن ثراء تجربة ما منظّما إياها في بنيات دلالية تقابلها أنظمة شكلية للتعبير،أدركنا الأثر الذي جاء به القرآن الكريم ودوره في إنتاج تجارب منظمة ومعارف وأنساق متنوعة، وبالتالي، إنشاء معرفة رمزية لم تكن لتسمح فحسب بتسمية التجارب، بل أيضا بتنظيمها وتبعا لذلك تكوينها على ذلك النحو جاعلة إياها قابلة للتفكير فيها والإبلاغ عنها[11].ذلك أن القرآن تتحكّمه بنية رمزية قائمة على إستراتيجية التقابل بين المادة والروح وتتضمّن كل العلاقات (الله/البشر، البشر/ البشر، البشر/الرسول) وتقوم على تفاعل مادي(صلاة، صوم زكاة مقابل روح شهادة إيمان، دنيا آخرة). ولقد جاءت كلها في تشكيلة رمزية كانت وما تزال قابلة للتفكير فيها وتفكيكها، لكونها تعبر عن نظرة نسقية تتنكّر للحدس وتؤمن بالاستدلال، وبالاختلاف والتعارض وذلك ما سوف يتجلّى من خلال الثنائيات المعروفة في الفكر العربي عامة من قبيل: الظاهر والباطن، والوضوح والغموض، والمجمل والمفصل، والمحكم والمتشابه، والصدق والكذب، والحقيقة والمجاز وغيرها، مما يدل على أن أهمية الكلمة لا تعرف إلا في التعارض الذي تقيمه مع كلمة أخرى. فالمهم هو النسق والنظام الذي يؤمن بوجود معنيين مختلفين في كل نظام رمزي غالبا ما يكون أحدهما ظاهرا والآخر خفيا وإن اختلفت صيغة الخفاء والتجلي في كل واحد. ولقد جعل نزول القرآن باللغة العربية هذه اللغة منظومة رمزية انتبه العرب إليها ووضعوا مسافة بينهم وبينها ليفكروا فيها من أجل تحليلها وتفكيكها.

أمر القرآن العرب أن يقرؤوا الكون باعتباره علامات، حيث يكفي أن يتأملوا الطبيعة ليكتشفوا الحقائق ((**أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت* وإلى السماء كيف رفعت* وإلى الجبال كيف نصبت* وإلى الأرض كيف سطحت* فذكّر إنما أنت مذكّر لست عليهم بمسيطر***)) **الغاشية 22/17** كما يكتشفون كيف تستطيع هذه العلامات أن تمثّل الكون بأسره، لا أن تفصّل جسم الفرس والناقة والطلل، فحسب، مثلما يرى **مصطفى ناصف**، لقد بثّ الحياة والروح في الكلمات التي كانت في الجاهلية مجرد أمارات نظرا لارتباطها بالنظرة الجزئية[12] التي ارتبطت بمتطلبات حياتهم آنذاك كوسم الإبل، والقيافة، والاهتداء بالكواكب، ونصب الأصنام وإقامة الشعائر، واستذكار المواسم وغيرها.

لقد نبّه القرآن إلى أن كل علامة وكل نظام طبيعي كوني لا بدّ أن تكون له علاقة بوجود الله، وهو الأمر نفسه الذي اكتشفه بعض الفلاسفة مثل **بورس** الذي "رأى أننا إذا لم نجد في خضوع الظواهر الشامل للقوانين، أو في طبيعة القوانين ذاتها ما يكفي لنبرهن على وجود كائن اسمي يتحكّم في الكون كله، فإنه يصعب القول بوجود أي دليل آخر على صحة هذه الدعوى"[13] فحاولوا أن يحيطوا بها للإحاطة بالكون علهم يمتلكونه. ولقد دعا القرآن المسلمين وغير المسلمين إلى التأمل في الآيات العامة للكون، والطرق التي تسلك بموجبها الأشياء في الطبيعة، حتى تحول إلى مؤسسة رمزية يسعى الفكر إلى تفكيكها وإنشاء لغة واصفة لإثبات قدرته على فهمها مثل قوله تعالى: **(قل فانظروا)**. **(إن في ذلك لآيات لقوم يتفكرون)**. **(يا أولي الألباب)**. **(وعلامات وبالنجم هم يهتدون)**. **(سيماهم في وجوههم من أثر السجود)** وغيرها من الآيات.

إن هذا الحضور العلامي الذي طبع حياة العربي الجديدة لا يكرس المعنى بقدر ما يدعو إلى إنتاجه وهو إعلاء لدور فعل العقل في النفاذ إلى أغوار الأشياء، وفقه منطق تسمية الأشياء، وفك رموز المعاني والمفاهيم؛ لأن ما يهم

هو "معرفة الكيفية التي تسمىّ بها الأشياء لا معرفة ماهياتها، فما يشتهر به شيء ما كاسمه ومظهره وقيمته وقياسه ووزنه، كل هاته الأمور التي تنضاف إلى الشيء بمحض الصدفة والخطأ تصبح من شدة ما نؤمن بها، يشجّعنا على ذلك تناقلها من جيل لآخر، تصبح تدريجيا لحمة الشيء وسداه، فيتحوّل ما كان مظهرا في البداية إلى جوهر ثم يأخذ في العمل كماهية"[14] ولعل ذلك ما نستشفه من قوله تعالى: ((**أفرأيتم اللات والعزى ومناة الثالثة* ألكم الذكر وله الأنثى* تلك إذن قسمة ضيزى* إن هي إلا أسماء سميتموها أنتم وآباؤكم*ما أنزل الله بها من سلطان* إن يتبعون إلا الظن* وما تهوى الأنفس* ولقد جاءهم من الله الهدى)) النجم 24/23.**

فهذه الآيات تسمح بتكوين رؤية سيميائية شاملة بإدراك العلامة وأصنافها وطبيعة الدلالة، حيث تبرز علاقة الإنسان بالعلامات من خلال الاستدلال والتأويل، مما يجعلنا نحملها على عدة احتمالات:

من البداية ومن خلال هذه الآية يصرف القرآن الاهتمام عن الاعتباطية لينقلهم إلى التعليلية وخاصة تعليل الأسماء، ومنه بدأ التفكير في دلالة الأسماء وعلاقتها بالاستعمال، فاللغة لا بد أن تكون دلالتها مرتبطة بالمفهوم بغض النظر عن الشيء(الحجر: اللات والعزى) وبما أن هناك علاقة بين الاسم والحجر(الصنم) وأن وظيفتها التمثيل فقط، فقد جاءت الآية لتدعو إلى تجاوز التمثيل إلى المفهوم لأنه ليس هناك علاقة بين مفهوم كل من الحجر والشجر(وهي مسميات اللات والعزى) وتصور الله، أي أن الله لا يعد من الاحتمالات التي ينطوي عليها موضوع العلامة، حتى يكون الذهن قادرا على أن يختاره، مما يوحي بأن التفكير الجاهلي عبّر عن قصور علامي، يرتبط أساسا بطبيعة العلاقة التي يقيمها الفكر في إنتاج العلامات، حيث اكتفى بالعلامات التي

لا يبذل جهدا كبيرا في تأويلها كما أكد بورس، فلا يوجد تعليل بين اللات والحجر الذي تمثّله، مما يعني أنها مجرّد نوع من الأسطورة.

يؤكد القرآن إذن صفة **التعليلية**، وهي دعوة لكي تكون اللغة طريقا لمعرفة الله وآياته، ومن ثمة إعادة صوغ معرفتنا بهذا الكون الذي فيه من الآيات ما يجعل الإنسان يندمج فيه، ويتفاعل معه، على نحو يسمح بتمثله، وتأمل جريان الدلالة فيه. هذا التأمل الذي يتم باللغة وداخل اللغة على الرغم من ارتباطه بالخارج الذي يمكن أن يقابل التأمل ذاته. وهي إشارة إلى علاقة الوجود باللغة وأيهما سابق على الآخر أو خارج عنه، وما دور اللغة في عملية الخلق والإيجاد استنادا إلى الهالة اللوغوسية التي ارتبطت بها؟ وإذا كانت الحقيقة الذهنية هي المتصور اللغوي العام أو هو الكلي العقلي الذي يتكون من جزئيات هي نفسها الأفراد الخارجية في حالة الأسماء مثلا، فليس ذلك بالوضع بل لمطابقة الحقيقة الذهنية ولكل فرد خارجي مطابقة كلّ كلي عقلي لجزئياته الخارجية[15] وكأن القرآن يريد أن يؤكد أن تقديس الحجر، وهو من الظواهر الطبيعية، هو ثمرة لسوء تفسير للأسماء التي منحت لهذه الظواهر لا غير، باعتباره امتدادا لظاهرة التقديس الأسطوري والديني للظواهر الطبيعية المختلفة.

إن القرآن كنسق لغوي يؤكد العلاقة بين العالم واللغة، ولذلك كانت المعرفة اللغوية والنحوية على الخصوص من الأمور التي أزاحت عن اللغة هذه العلاقة الوهمية غير المعلّلة للفكر والتفكير.

قد نفهم من الآية أيضا أنها إشارة إلى غياب القصد، وكذلك الفكر الذي يسمح بإيجاد علاقة بين الحجر والتّسمية، الأمر الذي يجعل التّسمية تهيمن على الفكر، إذ أن رفع الصدفة عن العلامة هو إقرار بأن التّسمية لا تعطي حد الشيء، فإذا كانت العلاقة الثنائية هي أدنى توافقية ممكنة بحيث لا يمكن أن تكون علامة دون دال ومدلول، أو بين ممثل وموضوع يربط بينهما رابط هو

المؤول، فإن الربط يجب أن يكون قائما على المنطق لذلك فهي مجرد أسماء، أي كيانات سمّوها بعدما أرادوا تشخيصها في العالم. لذلك فإسناد **الاعتباطية** المطلقة إلى الدلالة يجعل الإنسان يتوه في غيابات التخمين واللامعقول، وإذا كان وجود العلامات مقيّدا بالمواضعة، فالدلالة تحصل بالاقتضاء، مثلما يرى علماء الأصول، فكأن الله يقول لهم لقد تواضعتم فقط أما كونها تدل فيجب أن يقتضيها العقل؛ أي لا بد أن تتم بقرينة عقلية، مادام التعليل يقوم على المشابهة أو المجاورة لكي تحصل الإيقونية أو القرينية، ومادام الحجر لا يسمع ولا يرى، وهم يعلمون ذلك، كما حصل لقوم **إبراهيم** حين قالوا: أنت تعلم أنها لا تسمع ولا ترى، فهذا يعني أنه ليس هناك مجاورة ولا مشابهة "فالله ليس كمثله شيء" ومادام يفترض أن تكون هذه التماثيل إيقونات لآلهة، والآلهة مجهولة، فكيف يمكن أن توضع إيقونة لشيء غير معروف.

إن الإيقونات تحيلنا إلى علاقة العلامة بموضوعها وتدفعنا إلى التساؤل عن طبيعة هذه العلاقة، وهل بإمكانها أن تجعلنا نتخيل أو نتذكر الموضوع الغائب فإذا ما تأكد هذا الغياب، فإن هذه الإيقونات تفقد صفتها كعلامة؛ لأن وجودها كما يقر بذلك **بورس** مشروط بعلاقة مشابهة تربط بينها وبين موضوعاتها حتى وإن كانت المشابهة على درجة كبيرة من الضعف، لذلك يمكن أن تدل الآية على أنها رموز فقدت دلالتها أو أنها علامات لها معنى لا يدل إلا على ذاته بمفهوم بورس.

إذا سلمنا أن القرآن ينفي الاعتباطية ويؤكد التعليلية؛ فلأن العلامات التعليلية تكون أكثر ارتباطا بالتفكير وأنه بإدراك العلاقات يمكن للإنسان أن ينتج ويولّد عددا لا حصر له من العلامات التي يرتبط فهمها بعمليات استدلالية، قد لا يكون للثقافة والمجتمع دور فيها إلا بما يسهل عملية الاستيعاب والاستدلال، في حين أن العلامات الاعتباطية تفترض معرفة الظروف الثقافية التي تم إنتاجها

فيها، ولذلك يبدو واضحا لنا إلى أي مدى تعد الثقافة العلاماتية عند العرب نشاطا طقوسيا مرتبطا بالشياطين كما هو الحال في الشعر، فلا عجب أن يكون كل إنتاج للعلامات مرتبطا بالأسطوري، وهنا تصبح الثقافة العلاماتية سلوكا، لا يمكن التعرف عليه إلا بكونه مجموعة من القيم التي لا تكتسب دلالاتها إلا داخل المجتمع.

إن هذا الأمر يعيدنا إلى علاقة اللغة بالفكر حيث جعل القرآن المخاطبين يعيدون النظر في الكيفية التي نفهم بها تأثير اللغة في بناء الأنظمة الفكرية المختلفة، وفي عدم اهتداء العرب في ممارستهم للغة إلى مبدأ يضبط الاسم بالمسمّى، ووضعه كيفما جاء واتفق، يعني أن جعل الأسماء، وهي محمولات، لا تستدعي موضوعاتها ولا يكون الالتحام بين الأشياء والعلامات اللغوية، نوعا من الإغراق في الاعتباطية التي تؤكد اللغة "باعتبارها حدثا عرضيا خارجيا بالقياس إلى جوهرية الفكر، أي لتؤسس العلامة تبعا للفكرة وخادمة لها"[16]وبالتالي إذا فهم العربي هذه القاعدة يمكن أن يتنازل عن الاسم كما يتنازل عن المسمّى، ولقد حدث ذلك.

من هنا، يبرز احتمال أن الأسماء والعلامات والأنساق السيميائية ترتبط بالمؤسسة الاجتماعية والثقافية، **فأنتم وآباؤكم** حولتم دلالة الأسماء أو الحجارة إلى آلهة بمعنى أن الله خلقتموه أنتم، وهنا نلتقي مع الدراسات الأنثروبولوجية التي تفسر فكرة الله أنه من خلق البشر.

وإذا سلمنا بهذا الاحتمال، فهذا يعني أن وجود الشيء، أي المفهوم، لا يكون بدون تسمية، فالتسمية هي الوجود المسبق الذي منحتم به للحجر كيانه المتمثل في كونه إلها، وهي فكرة ترى أن للكلمة "الصدارة والأفضلية على الأشياء جميعا من حيث إنها هي التي تسمي الأشياء ومن خلال هذه التسمية، فإنها تجعلها حاضرة أو كائنة وبالتالي فإن كينونة الأشياء ليس لها حضور ممكن

سابق على الكلمات وهذا هو معنى أن الشيء لا يمكن أن يكون، أو لا شيء يمكن أن يكون بمنأى عن الكلمة"[17] معنى ذلك أن اللغة هي التي تنشئ الوجود وتبنيه، وهي مسألة جدالية تثيرها هذه الآية وغيرها من الآيات حيث تبرز قضية علاقة وجود الأشياء باعتبارها سابقة على وجود اللغة أو العكس أي "هل أن للأشياء وجودا سابقا عن وجود اللغة وبالتالي يكون وضع اللغة وضعا طارئا تاليا وتكون وظيفتها الكشف عن هذا الوجود والإحاطة به وإماطة اللثام عنه ببيانه، أم أن اللغة تبني الوجود، بحيث لا شكل غير شكلها ولا إمكان لأن يكون خارجها، وعليه تكون وظيفتها الخلق والكشف وإنشاء ما تقوله إنشاء"[18]

يرتبط هذا الطرح بفكرة هيدجر حول التمركز العقلاني (اللوغوس) الذي هو تمركز ميتافيزيقي، يحاول الفكر البشري فيه دوما مضاهاة العقل الكلّي في الإحاطة واحتواء الحقائق والأشياء، وذلك من خلال ربط الكلام المباشر بالروح، وهو ما تخبرنا به الكتب المقدسة كتقديس الرابطة بين فعل الكينونة وكلمة كن فيكون[19] ومن هنا يرى ريتشاردسون، أن ماهية اللغة بالنسبة لهيدجر، لا ينبغي أن ينظر إليها أو يتحدث عنها "من جهة الصوت أو المعنى، وإنما من جهة الهوية التامة بين القول والإظهار، وهذا التصور يصبح واضحا تماما عندما، يفسر ما يفهمه هايدجر من الاسم والتسمية بمعنى إظهار وبسط موجود ما في المجال المفتوح على ذلك النحو الذي يكشف فيه الموجود على نحو ساطع عما يكون عليه"[20] فإن المتأمل في هذه الآيات تتراءى له ثنائية لا انفصام فيها يتمثّل طرفها الأول في أسبقية المسمّى على الاسم، والثاني في أن يكون الاسم شرطا لوجود المسمّى، ولذلك نرى أن القرآن قد أعطى أهمية للتسمية في مواضع مختلفة مثل قوله تعالى: **(هل أتى على الإنسان حين من الدهر لم يكن شيئا مذكورا)** فالذكر يكون بالاسم، والنفي كان للتسمية وليس لكونه شيئا لأنه سابق على التسمية، والذكر حدث بتسميته إنسانا أي جعله إنسانا، وذلك بنفخ

الروح فيه. وهذا من خصوصيات العقل الكلي، الذي باستطاعته الإحاطة والخلق بالتسمية، غير أن العرب حاولوا أن يمارسوا ما يشبه هذه الكلية قبل الإسلام وحتى بعده، وتجلى ذلك في ولعهم بالتسمية والأسماء، فراحوا يتبارون في جمع أكبر عدد من الأسماء للشيء الواحد ثم ينشئون كتبا أقاموها على تسمية الأشياء، والحيوان والإنسان والطبيعة وغيرها، مما ينطبق على صنيعهم ذلك قول هيدجر السالف الذكر الذي جعل من التسمية كشفا للموجودات بطريقة أفضل ما يكون عليه الكشف، من أجل الإحاطة الشاملة والاحتواء، حيث كانت كتب الألفاظ والمفردات والموضوعات تعبيرا عن التصور الذي بنى العرب عليه تصورهم للأشياء وللوجود بواسطة اللغة بوصفها الأعجوبة التي أطل العرب من خلالها على العالم على حد تعبير **علي حرب**[21] بما في ذلك تصورهم لله، مما يؤكد أن "كل المثل والأنساق الفكرية والتصورات التي يبنيها الإنسان يشتقها من اللغة حتى أنّ ما لم نجر العبارة عنه لا دليل على وجوده"[22] وهذا نوع من التصور الميتافيزيقي المتعلق بالعقل الكلي، اللاهوت الذي لا شك أن الله لفت انتباه العرب إليه في الآيات السالفة الذكر..

ولعل ذلك ما لفت انتباهنا عند تأملنا في قول صاحب كتاب **خلق الإنسان** كيف تستطيع اللغة أن تعبر عن حقائق الأمور ودقائقها بأسماء قد تحفظ وجودها عبر الزمن حتى ولو لم تتداول يقول: "الولد حين يقع وليد ومنفوس ثم صديغ إلى سبعة أيام، لأنه يشتد صدغاه فيها ثم طفل وشدخ مادام رطبا، ثم عوار إذا عجل عن الفطام، وفطيم إذا قطع عنه اللبن، فإذا انتفج وأكل فهو جفر، وجحْوش...فإذا بلغ سبع سنين وسقطت سنّه فهو مثغور، فإذا نبتت سنّه وعادت فهو متّغر، فإذا قوي وخدم فهو حزوّر، فإذا ارتفع قبل أن يحتلم فهو يافع وقد أيفع، فإذا قرب الحلم فهو مراهق فإذا احتلم فهو حالم، وبعد ذلك مترعرع، فإذا اتصل السواد فهو محمم... ثم هو شارخ وشاب إلى أن يكتهل[23]"...

فلتحديد طبيعة التغيرات التي تحدث في جسم الإنسان، عمد الكاتب إلى ترجمتها، باعتبارها علامات فيزيولوجية، إلى علامات لغوية بواسطة نقل الفعل أو الصفة، أو إزاحة وضعية معيّنة وتحويلها لينشئ علامات لغوية، تدخل في تركيب هو السيرورة الخلقية التي لا يمكن تمييزها إلا باستعمال العلامات اللغوية، فنلاحظ أنه كلما كان تطور في خلق الإنسان ارتفعت السيرورة السيميائية، ولقد ترجم هذا التطور بواسطة قواعد التحويل المذكورة من نقل وإزاحة والتي انبنت على تحديد الاسم (وصف وإسناد) وعكست هذه الحركية التي خلقت في إطار العلامات، فكان كل تنقل في الزمن العمري للإنسان يقابله تنقل داخل العلامة من خلال الانتقال من علامة إلى علامة ومن مستوى إلى آخر، وهكذا يبدو أن هذا الصنيع ليس جمعا آليا لمصطلحات معينة، بل إن معظم الأسماء تتخذ شكل الاستعارة حيث تستعار الصفة أو الاسم من الوظيفة والتحول الذي يطرأ على الإنسان في مراحل نموّه، وبالتالي تتموقع باعتبارها علامات واصفة، تعلم بها الإنسان العربي طرائق التعامل مع العلامات. ولعل الاهتمام بها سيوصلنا إلى صيغة جديدة من المعرفة السيميائية، لا تقوم على استخراج دلالة الأشياء فقط، وعلى معاينة الصفة الخارجية للدوال، باعتبارها موضوعات مرئية أو فرجة تتكون من إيقونات وهذا ما لاحظه رولان بارت في **إمبراطورية العلامات** حيث دفعته خصوصية الفكر العلامي الشرقي (اليابان) إلى التشكيك في عالمية القيم والمفاهيم السيميائية الغربية التي تقحم المعنى قسرا في الأشياء، في حين تؤخذ الأشياء والعلامات في الشرق باعتبارها علامات مرئية لها قيمتها في ذاتها[24] ومن هنا يمكن فهم سر اهتمام العرب بالعلامات الذي تشهد عليه الرسائل اللغوية وكتب الموضوعات المختلفة، حيث يتجسّد هاجس الاستمتاع بالعلامات اللغوية بكل وضوح.

نخلص من هذا أن القرآن الكريم أمر أن يقرأ الكون باعتباره علامات، وحفّز على فهم هذه العلامات لمعرفة طبيعتها، كما أقر الآلية الطبيعية التي لا يمكن أن تعرف أو تفهم دلالة العلامات إلا بها. لقد نبه العرب إلى ضرورة التفكير في بعض الظواهر التي تواجه الذات، بعدما فرض استجابة معينة فقرروا أن يفكروا فيه باعتباره نسقا لغويا مميّزا، وينقلوه من وضع العقد إلى الحل وفك التشفير، وهذا الفعل هو أقرب إلى فعل التحويل من أجل الإحساس بأنه تمت السيطرة على هذه الظاهرة الطارئة، بعدما انتبهوا إلى الوظيفة المعقدة للنظام اللغوي، كما نبههم القرآن إلى وضع مسافة بينهم وبين الدلالة، فبعد ما كانوا يتحدثون الكلمات، وبالجمل، استطاع التفكير أن يشحن هذا الكلام ويعرفهم بكيف تنتج الدلالة ويسير المعنى فيه، وكيف تسمى الأشياء، ومن ممارستها إلى فقهها، وكثيرا ما كانت تجعل المتكلم مشدوها أمام كلامه، وكيف يقام المعنى بالعلامة على شفتيه، ثم كيف تنتج المعاني الجديدة في ذهنه، وهي أولى بوادر الممارسة السيميائية. إنه تلمس عصب الدلالة في الكلام أي معنى أن نتكلم، وذلك من خلال إدراك العلاقات بين الكلمة والشيء، والكلمة والكلمة، والكلمة والفكر والكلمة والثقافة. لقد كانت الإستراتيجية الأولى هي إدماج الذات في عملية وعي هذه الدلالة ومصدرها.

ولم يكن هذا الأمر غريبا عن العرب الذين كانوا يمارسون عمليات الاستدلال في تأويل العلامات الذي اصطلح عليه العرب **بعلم القيافة**، وهو معنى استدلالي كما يؤكد **المسعودي** في **مروجه**، حيث يذكر أنهم اعتقدوا بتفردهم به دون سائر الأمم في الأغلب منها، وليست لسائر العرب، وإنما هو للخاص منها الفطن والمتدرب الظن وإن وجد ذلك في بعض الأمم[25] ومن ذلك **ما** يروى عن **قصة أبناء نزار** الذين أشكلت القسمة عليهم بعد موت أبيهم، فركبوا رواحلهم، ثم قصدوا نحو الأفعى الجرهمي، حتى إذا كانوا منه على يوم وليلة من أرض

نجران، وهم في مفازة، إذا هم بأثر بعير، فقال إياد، إن هذا البعير الذي ترون أثره أعور، فقال أنمار: وإنه لأبتر، قال ربيعة وإنه لأزور، قال مضر وإنه لشرود، فلم يلبثوا أن رفع إليهم راكب توضع به راحلته، فلما غشيهم، قال لهم: هل رأيتم من بعير ضال في وجوهكم؟ قال إياد: أكان بعيرك أعور؟ قال: فإنه لأعور، قال أنمار: أكان بعيرك أبتر؟ قال: فإنه لأبتر، قال ربيعة: أكان بعيرك أزور؟ قال: فإنه لأزور، قال مضر أكان بعيرك شرودا؟ قال: فإنه لشرود، ثم قال لهم: فأين بعيري؟ دلوني عليه، قالوا والله ما أحسنا لك ببعير ولا رأيناه، قال: أنتم أصحاب بعيري وما أخطأتم من نعته شيئا. قالوا ما رأينا لك بعيرا، فتبعهم حتى قدموا نجران، فلما أناخوا بباب الأفعى، صاح الرجل من وراء الباب: أيها الملك هؤلاء أخذوا بعيري، ثم حلفوا أنهم ما رأوه... فقال لهم الأفعى ما تقولون؟ قالوا رأينا في سفرنا هذا إليك أثر بعير، فقال إياد: إنه لأعور، قال: وما يدريك أنه أعور؟ قال: رأيته مجتهدا في رعي الكلأ من شق قد لحسه والشق الآخر واف كثير الالتفات لم يمسه فقلت: إنه أعور، وقال أنمار: رأيته يرمي ببعره مجتمعا ولو كان أهلب لمصع به، فعلمت أنه أبتر، وقال ربيعة: رأيت أثر إحدى يديه ثابتا والآخر فاسدا فعلمت أنه أزور، وقال مضر: رأيته يرعى الشقة من الأرض ثم يتعداها، فيمر بالكلأ الملتفّ الغض فلا ينهش منه حتى يأتي ما هو أرق منه، فيرعى فيه، فعلمت أنه شرود، فقال الأفعى، قد أصابوا أثر بعيرك، وليسوا بأصحابه، التمس بعيرك"[26]

تعكس لنا هذه القصة الإحساس بالعلامات، وحسن الاستدلال الذي لا يكون بالعلامات منعزلة وإنما بالدراية والمعرفة السابقة بالإبل؛ كيف تأكل وكيف ترعى وكيف تمشي، وما هي صفاتها، وبيّنت كيف تستطيع العلامات اللغوية أن تؤول علامات غير اللغوية، فبها فقط تكون قابلة لكي تؤول. **إن آثار الكلأ والتنقل** نظر إليها على أنها علامات ووضعها أبناء نزار بحكم معرفتهم السابقة

ليستدلوا بها على طبيعة هذا الحيوان وخصوصيته وشكله وعيوبه، فاستطاعوا أن يعرفوا من أين أتى وكيف كان يرعى وإلى أين توجّه. وإن إقامة هذه العلاقات لاكتشاف الحقيقة أو المعنى الذي وصفه الأفعى بالصدق كان عن طريق الاستدلال وتأويل العلامات التي أوهمت صاحب البعير بأنهم رأوه، وهذا نوع من المعرفة العلامية التي تنزل صاحبها منزلة الحكماء، لأنها تمكن من معرفة العلل بل هي "ضرب من ضروب البحث، وإلحاق النظير في الأغلب بنظيره، من حيث تساويهما... وهو القياس بعينه"[27] ولقد مكنت اللغة العرب من إنتاج الطريقة التي يعقلوا بها سلوكاتهم ومنشأ تصرفاتهم، وحتى نمط تواصل حيوناتهم، حيث تصبح فيه "اللفظة موسوعة تسع جميع التحديدات، وضوءا يمد أشعته نحو كل العلاقات الممكنة، ورمزا يحيل إلى تواريخ وذوات"[28]

لقد كان العرب بارعين في تأويل العلامات مما يدل على أن إدراك العالم لا يكون إلا بوساطتها وهو مما نجده عند علماء العربية والقرآن، وقد نزل عليهم بشبكة جد معقدة من العلامات اللغوية التي يعرفونها، ولا يعرفونها، لقد وفر القرآن باعتباره نظاما كل الآليات للاستدلال على المعاني المختلفة.

ومثلما أدرك العرب أهمية الاستدلال، أدركوا فكرة النظام، فــكلمتا "**قام** " وحدها و "**زيد**" وحدها لا معنى لهما إلا إذا ركّبتا، وتقديم الثانية على الأولى له دلالة مختلفة على تقديم الأولى. كما أدركوا أن هذا النظام لا بد أن يقوم على سنن متفق عليه لكي تتم عملية التواصل وبالتالي فهم العلامات وتأويلها وإحسان الاستدلال فيها. والدليل ما ترويه كتب اللغة من عدم تواصل ناتج عن عدم فهم السنن، نظرا لاختلاف القبائل.

2- زحام العلامات: الرواية والمعجم: ليس غريبا إذن أن يبرز القرآن نسقا سيميائيا بامتياز يدعو إلى الفهم والاستدلال وإدراك العالم كعلامات، وبذلك يكون قد كوّن رؤية سيميائية شاملة سمحت بإدراك العلامة وأصنافها وسيرورة

الدلالة وتخوم تأويلاتها. وعندما بدأ رواة اللغة يجمعون اللغة فهموا منذ البداية أن الكلمات هي علامات لها علاقة بأشياء في الواقع، وانتبهوا إلى اللغة التي يستعملونها، فكان كمن يرسم مثلثات داخل دائرة كما يرى **إيكو**[29] واكتشف أن هناك خصوصيات جديدة للدائرة على الرغم أنه لا الدائرة ولا المثلثات بغريبة عنه. من هذه الخصوصيات المكتشفة إدراكهم أن الكلمات تحيل و لم يكن من قبل هناك إحساس بالفرق بين الكلمة وما تحيل عليه، وأدركوا أنها تحيل بطرق مختلفة، فما عند قريش ليس هو نفسه الذي عند تميم أو قيس، وبإدراك العلاقة بين العلامات والأشياء تشكّل لديهم وعي بأن العلاقة تقوم على الإحالة والإحالة هي نوع من الاستدلال والتأويل. ولذلك كان السؤال الأساس عند أصحاب الرواية فيما إذا كانت الكلمات يشار بها إلى الأشياء أو أن الأشياء هي التي تحيل إلى ما يمثلها من علامات. وكانت أسئلة رواة اللغة للأعراب: **كيف تسمون هذا؟** أو **ماذا تعني كلمة كذا عندكم؟** علامات تدل بدورها على إدراك مغاير للغة باعتبارها نسقا من العلامات. وفي وقت لاحق عرف علماء العربية أن إنتاج العلامات، قام على تصوّر للنظام وكلية النسق، ويصوّر لنا **ابن جني** ذلك بقوله: "اعلم أن واضع اللغة لما أراد صوغها، وترتيب أحوالها، هجم بفكره على جميعها، ورأى بعين تصوّره وجوه جَملها وتفاصيلها"[30]

لقد شغل زحام العلامات اللغوية العرب فعكفوا على البحث عنها وعن علاقتها ببعضها، وبالمعنى وبطرق استعماله وخاصة خلال القرن الثاني الذي عرف تصنيف الظواهر العلامية المختلفة من **ترادف وتضاد ومشترك وغريب ومهجور** وغير ذلك من المصطلحات التي تعكس جهدا وطريقة معينة للغوص في كلام العرب وحصر التغير في العلامات من أجل معرفتها وتصنيفها وتوجيه الفكر نحو العلاقات التي تجمعها، ثم تجريد مصطلحات لكل صنف ومن ثمة إنتاج معرفة علامية سمحت للنحويين بتلقيها والتصرّف فيها، كما سمحت للأصوليين

والبلاغيين بالقياس عليها، فأدركوا قيمة العلامة اللغوية وعلاقتها بمعناها وبالاستعمال، الأمر الذي ساهم في نشأة الصناعة المعجمية والبلاغة بعد ذلك.

ولقد بحث العرب كذلك في أسباب التسمية، وكيف صارت الكلمة علامة، وأدركوا دور السياق في تحويل الكلمة إلى علامة. من ذلك ما رواه **ابن جني** في قوله "وقد يمكن أن تكون أسباب التسمية تخفى علينا لبعدها في الزمان عنا، ألا ترى إلى قول **سيبويه** "أو لعل الأول وصل إليه علم لم يصل إلى الآخر" يعني أن يكون الأول الحاضر شاهد الحال، فعرف السبب الذي له من أجله ما وقعت عليه التسمية، والآخر لبعده عن الحال، لم يعرف السبب للتسمية، ألا ترى قولهم للإنسان إذا رفع صوته: قد رفع عقيرته فلو ذهبت تشتق هذا، بأن تجمع بين معنى الصوت، وبين معنى (ع ق ر) لبعد عنك وتعسفت، وأصله أن رجلا قطعت إحدى رجليه، فرفعها ووضعها على الأخرى، ثم صرخ بأعلى صوته، فقال الناس رفع عقيرته"[31] وهذا يعني أن عملية الاستدلال التي تقتضي التعرّف على السياق الذي أنتجت فيه العلامة هي عملية مرتبطة بالإنسان، وليست وليدة التأثر بالمنطق اليوناني كما يعتقد البعض.

إن تحويل الكلمة إلى علامة من قبل السياق يعني إعطاء قيمة معينة لتلك الكلمة وإبراز شخصيتها، بالإقرار بصحتها أولا، وأن تكون كدال منسجمة مع مدلولها بواسطة علاقة ما، وأن لا يكون لكل كلمة معنى واحد فحسب؛ لأن "المعاني التي يمكن أن تعقل (مثلما يقول الرازي) لا تتناهى، والألفاظ متناهية، لأنها مركّبة من الحروف، والحروف متناهية، والمركب من المتناهي متناه، والمتناهي لا يضبط ما لا يتناهى وإلا لزم تناهي المدلولات"[32] ومن هنا جاء رفض البعض للكلمات المترادفة، فالكلمة تكتسب شخصيتها كعلامة لحظة استدراجها داخل الملفوظ، حيث تعمل الكلمات التي تسبقها وتلحقها على جعلها تتلبس معنى واحدا وتبعد عنها المعاني الأخرى[33] وهنا تكون علامة مملوءة

بوساطة قرينة عقلية وتتحقق فيها خاصية التصور الذي يحصل بفضله ربط الكلمة بتصور الواضع في الذهن عند إرادة الوضع لأن "الألفاظ موضوعة بإزاء الصور الذهنية أي الصورة التي تصورها الواضع في ذهنه عند الوضع، وليس بإزاء الماهيات الخارجية، واستدلوا عليه بأن اللفظ يتغيّر بحسب تغيّر الصورة في الذهن، فإن من رأى شبحا من بعيد وظنه حجرا، أطلق عليه لفظ الحجر، فإذا دنا منه وظنه شجرا أطلق عليه لفظ الشجر، فإذا دنا منه وظنه فرسا أطلق عليه اسم الفرس، فإذا تحقق أنه إنسان أطلق عليه لفظ إنسان فبان بهذا أن إطلاق اللفظ دائر مع المعاني الذهنية دون الخارجية، فدل أن الوضع للمعنى الذهني لا الخارجي"[34]

يدل هذا الكلام على طبيعة التصور الدقيق لفهم العلامة وعلاقتها بموضوعها وهو ما سنجده عند بورس حين تحدث عن دور المؤول في إنتاج علامة أكثر تطورا .

لا شك أن جمع اللغة وروايتها لم يكن بعيدا على هذا التصور لمفهوم العلامة اللغوية، وهو ما ساعد في وضع قواعد المعرفة النحوية؛ حيث انصب الاهتمام فيها على الدلالة الذهنية التي هي تطور عن الدلالة الوضعية المرتبطة بمعرفة المفردات عند الرواة، وبالتالي أصبح للغة العربية وللثقافة الإسلامية سننهما الخاص، ولقد شاعت عبارة **طريقة العرب** التي توحي بقواعد صارمة، ثم ما لبثت أن امتلأت مناحي الثقافة العربية من نحو ونقد وعلم أصول وبلاغة بسريان هذه العدوى، وبقدر ما كان هذا الشعار يوحي بالتأكيد على ثقافة معيّنة، بقدر ما ساهم في ثروة علمية كبيرة، فأن نمارس وأن نعي وندرس شيئا مختلفا هو ضرب من الاكتشاف، ولعل أهمية هذه الثورة أن هذا الشعار كان قابلا لكي يوصف ويحلل ويؤول في مختلف مكوناته المختلفة، فما المقصود بالطريقة؟

إنها في البداية عملية إرجاع لنفس الكلمات، أو نفس التركيب، وقد تعني كذلك نفس الدلالات وهي تلخص قولهم "**ما قيس على كلام العرب فهو من كلام**

العرب" على الرغم أنه يمكن ملاحظة **أن** طريقة العرب لا تقتضي بالضرورة التواضع والاصطلاح في كل شيء؛ لأن القبائل العربية كانت لا تفهم بعضها في مواضع متعددة، فكيف تكون طريقة العرب ولا تؤدي وظيفة التواصل؟

لا شك أن التواصل كان في الاشتراك في مقولات النظام والبنية والقواعد العامة، أما الدلالة فأمرها مشروط بالعلاقة العقلية وما يفرضه العرف الثقافي والاجتماعي، **فطريقة العرب** ترسّخت لإثبات قواعد كانت موجودة ولكنها لم تكن معروفة، وحتى وإن كانت تشير إلى نوع من الصورية الغائية على حد تعبير **تمام حسان**[35] أو السنن، فإن السنن "حتى بصفته قاعدة، فهو مع ذلك ليس قاعدة "تغلق" بل يمكن أن يكون قاعدة تفتح وتسمح بتوليد تواردات لا حد لها، وتبعا لذلك فهو مصدر لعبة ودوامه لا يمكن التحكم فيها"[36] ولذلك تخلّلت الثقافة العربية في الرواية والنحو والبلاغة "محاولة مزدوجة تتمثل في: المرور من الدوامة إلى السنن بهدف وقف مسارها وتحديد بنى تتيسّر معالجتها والرجوع من السنن إلى الدوامة لإبراز أن السنن نفسه ليس **يسير** الاستعمال، لأننا لسنا نحن الذين وضعناه بل هو معطى يضعنا (لسنا نحن الذين يتكلمون اللغات، بل اللغات هي التي تتكلمناّ"[37] لأجل ذلك طرحت مسألة القواعد، وكيف تشتغل القاعدة و الأصل والفرع في ظل **طريقة العرب**، أو **هكذا قالت العرب**، أو **الشاهد قوله كذا**، فيكون بذلك هذا الشعار قد ساهم مساهمة فعلية لإكساب النحو طابع العلمية التي تسعى إلى "شرح العلاقات بين العناصر والعلاقات بين الظواهر، كما تسعى بالكشف عن هذه العلاقات إلى معرفة كيفيات التركيب والتحليل وأداء الوظيفة"[38] وفي الوقت نفسه يكون طابع العلمية هذا وما يمثله من تجريد هو وصف لما سمي بالسليقة أو الملكة التي عكسها شعار طريقة العرب، وكان من نتائج هذا الوضع أن تبلور تصوّر للموسوعة (مجموع الاستعمالات من قبائل مختلفة) في وضع المعاجم أو جمع اللغة على اعتبار أنها يمكن أن تسمح للعربي الذي

يخطئ أو غير العربي أن يستعمل اللغة ويؤول ويولد الدلالة وينتج العلامات وذلك بوساطة عملية مزدوجة: تتمثل الأولى في اعتماد المفاهيم والمدلولات للوصول إلى الدوال التي تعيّنها، من أجل التعرف عليها والوقوف على تسميتها، وتحديد ما بينها من علاقات أو في طريقة جعل الدوال معابر إلى المفاهيم وذلك ما عكسته أنواع المعاجم التي لم يكن عملها آليا بل كان لغرض تداولي هو رصد طريقة استعمال العرب للعلامات، فكان التمييز بين المهمل والمستعمل والحقيقي والمجازي والغريب والدخيل وغيرها، وهي علامات واصفة تجسّد الغائية الأخلاقية في عملية التصنيف التي تنطوي على فعل كلام غير مباشر هو: **افعل هذا، ولا تفعل هذا، واستعمل هذا، ولا تستعمل هذا، وحذار من هذا،** وتكشف عن الممنوع العلامي الذي يؤكد ذلك الإرغام الأخلاقي، ليصبح بعد ذلك أول مطلب من مطالب الاستعمال الأمثل الذي تبناه الفاعل المعرفي في النحو والبلاغة وعند علماء الأصول والمفسرين والمتصوفة وغيرهم.

الهوامش

1- أمبرتو إيكو، السيميائيات وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت2005، ص.112.

2- أمبرتو إيكو، السيميائيات وفلسفة اللغة ص34.

3- م ن، ص 35.

4- طه عبد الرحمن، تجديد المنهج في تقويم التراث، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ص23.

5- أمبرتو إيكو، السيميائيات وفلسفة اللغة، ص38.

6- بول ريكو صراع التأويلات، دراسات هرمنيوطيقية، تر: منذر عياشي، مراجعة: جورج زيناتي، ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، طرابلس، ليبيا، 2005، ص59.

7- محمد قاري، سيمياء المعرفة المنطقية، منهج وتطبيقه، ط1، مركز الكتاب للنشر، القاهرة، 2002، ص50.

8 -voir voir Ahmed Moutaouakil Reflexions sur Théorie de la signification dans la pensée linguistique arabe. Publications de la faculté des Letters et des Sciences Humaines de Rabat Maroc 1982 p276/277.

9- سيزا القاسم، ونصر حامد أبو زيد، وآخرون، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986 ص 48.

10- طه عبد الرحمن، تجديد المنهج في تقويم التراث، ، ص21.

11- يراجع أمبرتو إيكو، السيميائيات و فلسفة اللغة، ص 323.

12-يراجع مصطفى ناصف مسؤولية التأويل، ط1،دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الاسكندرية مصر، 2004 ص166.

13-حامد خليل، المنطق البراغماتي عند شارلساندرس بيرس دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق 1996ص226.

14- عبد السلام بن عبد العالي، هايدغر ضد هيجل، التراث والاختلاف، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ص 26 نقل عن نستشه ص58.

15- يراجع توفيق قريرة، المصطلح النحوي وتفكير النحاة العرب، ط1، دار محمد علي للنشر، كلية الآداب منوبة، تونس، 2003 ص281/282.

16-حمادي صمود ضمن كتاب "اللغة والفكر" مجالات لغوية الكليات والوسائط، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية محمد الخامس سلسلة ندوات رقم3101994 ص33.

17- سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2002 ص52.

18- حمادي صمود، اللغة والفكر ص43.

19-يراجع جاك دريدا الكتابة والاختلاف، ترجمة فاضل جهاد، تق: محمد علال سيناصر، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988 ص59

20 - سعيد توفبق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، ص57/58.

21 - علي حرب، التأويل والحقيقة، قراءة تأويلية في الثقافة العربية، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت 1995 ص 31.

22- حمادي صمود، اللغة والفكر، ص43.

23- الإسكافي عبد الله محمد الخطيب، كتاب خلق الإنسان، تح: خضر عواد العكل، ط1،دار عمان/دار الجيل عمان بيروت 1991، ص31.

24 --voir Roland Barthes, l'empire des signes, seuil ,paris 2005 p20.

25-المسعودي، مروج الذهب، ص172/171.

26- المسعودي، ص109/108.

27-م ن، ص 173.

28- علي حرب، التأويل والحقيقة، قراءة تأويلية في الثقافة العربية، ص35.

29- يراجع ، إيكو، السيميائيات وفلسفة اللغة. ص49.

30- ابن جني، الخصائص، تح محمد علي النجار، ج1، ط2، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، د ت. ص 24

31- الخصائص ج1، ص26.

32- -السيوطي، المزهر في علوم اللغة ج1 ص41.

33 -voir A.Moutaouakil, p146.

34- المزهر، ج1ص 42.

35- تمام حسان، الأصول، دراسة ابستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، نحو فقه لغة بلاغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982 ص185.

36- أمبرتو إيكو، فلسفة اللغة. ص401

37- م ن، ص402/401.

38- تمام حسان، الأصول ص183.

تشكيل القارئ الضمني في النص القرآني

أ.بوقرومة حكيمة

جامعة– المسيلة

لقد كانت المفاهيم التي جاء بها من سبقوا "فولفغانغ أيزر" واقعة تحت هيمنة توجهات نظرية مختلفة، تعبر عن وظائف جزئية، وغير قادرة على وصف العلاقة بين المتلقي والعمل الأدبي، لذلك طرح "أيزر" مفهوما يتناسب مع توجهات نظريته، واعتقد أن أية "نظرية تختص بالنصوص الأدبية تبدو كأنها غير قادرة البتة على التخلي عن القارئ، إن هذا الأخير يظهر مثل نظام مرجعي للنص"(1)، إنه القارئ الضمني الذي يختلف عن أنواع القراء الآخرين، إذ ليس له وجود حقيقي، فالنص لا يصبح حقيقة إلا إذا قرئ في شروط استحداثية عليه أن يقدمها بنفسه، ومن هنا إعادة بناء المعنى من طرف الآخرين، فيحيل هذا النوع من القراء إلى بنية مقترنة بالمتلقي.

إن مفهوم القارئ الضمني عند "أيزر" يشبه تماما مفهوم اللغة عند "سوسير"(2)، فهو تجريد يوجه العمل الأدبي وجهة تحقق وظيفته التواصلية، لذلك اتجه "أيزر" إلى إجراءات تكشف عن الأشكال التي يتجسد فيها هذا القارئ في العمل الأدبي، فبحث في أنماط الاستجابة، وفي الفجوات التي يعتقد أنها مبثوثة في كل نص، وبحث في المعنى من خلال التفاعل الذي يحصل بين بنية العمل وفعل الإدراك.

يعتبر القارئ الضمني قمة ما ابتدعه "أيزر" من مفاهيم وخطوط إجرائية، إذ ميز بينه وبين الأنواع الأخرى، فهو بالنسبة إليه «مجسد كل الاستعدادات

المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره، وهـــي اســـتعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي وتجريبي، بل من طرف الـــنص ذاته، وبالتالي فالقارئ الضمني كمفهوم، له جذور متأصلة في بنية الـــنص، إنـــه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي»[3].

ولعل أول من حدد هوية القارئ الضمني هو "أمبرتو إيكـــو" فـــي كتابـــه "القارئ في الحكاية"، حيث عالج النشاط التعاضدي الذي يعمل على حث المرسل إليه، أن يستخرج من النص ما لا يقوله، وإنما يفترضه ويعدنا بـــه، يتضـــمنه أو يضمره، من أجل ملء الفضاءات الفارغة، وربط ما يوجد في النص بغيره ممـــا يتناص معه، حيث يتولد هذا التناص ويذوب معه[4].

إن كل نص ينطوي على عملية مشاركة يفترض في إطارهـــا أن البـــاث يستحضر المقصد عند إنتاج خطابه، فيكون هذا المقصد ضمنيا في هذا الخطاب المتلقى على أساس تشاركي، ومن جهة أخرى أكد "أيـــزر" أن نشـــاط القـــارئ الضمني يتلخص في كونه أفعالا إرجاعية تستجيب لمكونات النص عبر سيرورة ذهنية تنتج رد فعل ثابت ومتفق في سماته العامة.

1- الفهم ودوره في بناء المعني:

يتجه النص نحو إخبار المتلقي الذي يفهم محتوى الإخبار في ضوء إدخال معطيات جديدة تساعد عملية التأويل واتساع دائرة الفهم، باتفـــاق بـــين عوامـــل الإثارة الكامنة في النص ومجموع الأفعال الإرجاعية التي لا يمكن انبثاقها فـــي ذهن القارئ إلا على أساس أنها ردود فعل إزاء ما يثيره النص مـــن إحســـاس جمالي[5].

إن الحديث عن القارئ الضمني مرتبط أساسا بالفهم كمشاركة في بلـــورة المعنى، فمهمته هي السعي لكشف الغامض والمتســتر مــن خـــلال الواضـــح المكشوف، الذي يتم عن طريق التفاعل والتواصل الذي يقيمه المتلقي مع النص.

إن قراءة النص القرآني من داخل إطار الإيمان توجـــه القـــارئ توجيهـــا خاصا، إذ يخضع لهذا الإيمان خضوعا تاما، وهو يتفاعل مع نص تحيط به هالة من القدسية والرهبة، تجعل الاقتراب منه محاطا بالمحاذير، «والمؤمن الذي يملأ قلبه هذا الإيمان من قبل أن يقرب النص هو في أعماقه مقتنع بأن اللّه قد وضـــع الحقيقة في هذا النص ليتعرف عليها العباد»[6]، فالقارئ يبحـــث عـــن المعنـــى والدلالة والحقيقة، وعن نفسه أيضا.

يفترض "الزركشي" ضمنا أن قارئ النص القرآني لا يواجـــه صـــعابا أو مشاكل في القراءة، وأن النص في متناول فهمه، وهو لا يستخدم كلمة "الفهـــم"، وإنما كلمة "التدبر"، «أصل الوقوف على القرآن التدبر والتفكر، واعلـــم أنـــه لا يحصل للناظر فهم معاني الوحي حقيقة، ولا يظهر له أسرار العلم مـــن غيـــب المعرفة وفي قلبه بدعة أو إصرار على ذنب، أو في قلبه كبر أو هوى، أو حـــب الدنيا، أو يكون غير متحقق الإيمان، أو ضعيف التحقق، أو معتمدا علـــى قـــول مفسد ليس عنده إلا علم الظاهر، أو يكون راجعا إلى معقوله، وهذه كلها حجـــب وموانع، وبعضها آكد من بعض، إذا كان العبد مصغيا إلى كـــلام ربـــه، ملقـــى السمع وهو شهيد القلب لمعاني صفات مخاطبه، ناظرا إلى قدرته، تاركا للمعهود من علمه ومعقوله، متبرئا من حوله وقوته، معظما للمتكلم، مفتقرا إلى الـــتفهم، بحال مستقيم، وقلب سليم، وقوة علم، وتمكن سمع لفهم الخطـــاب...»[7]، ففهـــم النص وتدبره يعني أن الدلالة تنبع من المتكلم ومن القارئ ومن النص.

إن قارئ النص القرآني يمتلك أدوات القراءة ويتفاعل معها من منطلق معرفته بأن هذا النص جاءه من مرسل هو اللّه، مع مراعاة أسباب نزوله، مما يسمح بفهمه دون أن تقف أمامه عوائق معينة، ولكنه يحتاج دائما إلى من يرشده، ولا يمكن الوصول إلى فهم صحيح لآيات القرآن، إلا إذا فهمنا مقصد الباث (الله)، فتصبح الآيات قابلة للفهم، فإذا كانت الآيات المحكمات التي تحدث عنها القرآن الكريم قد بثها اللّه ليفهمها كل القراء لوضوح معناها، فإن المتشابهات تفرض قارئا بدرجة عالية من الكفاءة والعلم، ومن ثم يصبح النص القرآني فضاء قابلا للتأويل يقوم به أولوا الألباب والذين يتفكرون ﴿كِتَابٌ أَنْزَلْنَاهُ إِلَيْكَ مُبَارَكٌ لِيَدَّبَّرُوا آَيَاتِهِ وَلِيَتَذَكَّرَ أُولُو الْأَلْبَابِ﴾[8].

فالمقصود الأكبر من القرآن هو فهمه ومعرفة مراد الله تعالى من آياته، فإذا كان العمل هو لب التعامل مع القرآن، فإن الفهم هو مفتاح هذا العمل، وهذا يعني في كل الأحوال أن بعض آيات القرآن الكريم ليست موجهة إلى قراء عاديين، وإنما وجهت لأولي الألباب، كمتلق مقصود، يتصوره القرآن الكريم قادرا على فك رموزه.

2- القارئ المشارك في إنتاج المعنى:

إن ما توصلت إليه نظرية التلقي والتأويلية من استراتجيات مهمة كفيل باستجلاء مكتومات النص القرآني، خصوصا إذا نظرنا إليه بوصفه معطى جمالي لا ينضب، فبقدر ما نتعمق في العمل بقدر ما تتعدد زوايا الرؤية فيه، فيكون النص بمثابة نسيج من الفضاءات البيضاء والفجوات التي يجب ملؤها من قبل المتلقي، وملء الفراغ يعني مشاركة القارئ في بناء المعنى الذي يحدده السياق، خاصة إذا علمنا أن الباث يرغب في حمل المتلقي على فهم رسالته، وفي الوقت نفسه لجعله ينفعل لأثره ويستسلم له، ولا يتم ذلك إلا وفق شروط

ينبغي توفرها في القارئ النموذجي لأدبية الخطاب القرآني، وبدونها لا يتحقق هذا السعي، لأن النص القرآني يتطلب تنوعا معرفيا للقراءة الواعية.

إن القرآن الكريم حافل بهذه الفجوات التي تترك مجالا للقارئ لكي يتخيل الجزء المسقط من الحادثة، ولعل الجانب القصصي أكثر التصاقا بهذه الظاهرة التي تقتضي بنيتها إضمار بعض الأحداث المتروكة عن حكمة، ليتدبرها القارئ، إذ يبدأ التفاعل مع النص كلما سد القارئ تلك الثغرات.

فقصة "مريم" مليئة بهذه الفجوات، باعتبارها قد تضمنت أمورا خارقة للنظام البشري المألوف، إذ تصور القصة مريم العذراء البتول في خلوتها، وبينها وبين أهلها حجاب، وفي خلوتها تلك يفاجئها وجود رجل معها، ذلك أن القصة أخبرت المتلقي بالحدث، فأثارت لديه رد الفعل الذي يعمل على انبثاق معطيات جديدة تسعفه في الوصول إلى تصور حالة الفزع التي انتابت تلك العابدة المتبتلة، والمفاجأة المذهلة من وجود رجل معها في خلوتها، وهذا ما يسعف القارئ في عملية التأويل ومضاعفة الفهم في نظر "أيزر"[(9)].

ثم تلتفت مريم إلى هذا الرجل تستنجد بتقواها وتذكره بالله، لعله يتركها وينصرف دون أن يمسها بسوء. لقد جاء ليهبها غلاما، ومن ثم ينكسر حاجز الحياء فتواجهه، فيبين لها مهمته، ويشرح هذا الأمر الرباني الذي كلف به، ودورها في حمل هذا النبي الذي سيكون رحمة للناس وآية.

ثم تأتي فجوة في هذا السياق يملأها خيال القارئ، وذلك بتصور مشاعرها المتداخلة والفزع الذي يهدأ، وتحل محله الطمأنينة والخوف من نتائج هذا القدر ومن مواجهة أهلها بغلام تحمله من غير زواج.

وتستمر تلك الفجوة حين يفاجئها المخاض، فتواجه الفزع من جديد، وحيدة بغير تجربة، يلجئها الألم إلى جذع النخلة، لا تدري ماذا تصنع، ويستولي عليها

الخوف من المواجهة والفضيحة المتوقعة، فتتمنى لو ماتت قبل هذا وكانت نسيا منسيا،﴿ فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نَسْيًا مَنْسِيًّا﴾[10]. فيناديها ابنها بصيغة الطلب بأن لا تخاف ولا تحزن، ﴿ فَنَادَاهَا مِنْ تَحْتِهَا أَلاَّ تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا، وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا﴾[11]، فتأنس بهذا المتكلم، ويزول جزعها ووحشتها، وتمر فجوة أخرى تأتي بعدها مفاجأة المواجهة، ولكنها مطمئنة إلى رحمة الله وآياته، فلم تعد تخاف، ﴿ فَأَتَتْ بِهِ قَوْمَهَا تَحْمِلُهُ قَالُوا يَا مَرْيَمُ لَقَدْ جِئْتِ شَيْئًا فَرِيًّا، يَا أُخْتَ هَارُونَ مَا كَانَ أَبُوكِ امْرَأَ سَوْءٍ وَمَا كَانَتْ أُمُّكِ بَغِيًّا، فَأَشَارَتْ إِلَيْهِ قَالُوا كَيْفَ نُكَلِّمُ مَنْ كَانَ فِي الْمَهْدِ صَبِيًّا﴾[12].

لقد اتجهت القصة نحو إخبار المتلقي الذي سوف يكلف نفسه عناء فهم المحتوى، مما يساعد على اتفاق عوامل الإثارة الكامنة في النص، ومجموع الأفعال التي لا يمكن أن تنبثق في ذهن القارئ إلا على أساس أنها ردود فعل إزاء ما يثيره النص من إحساس جمالي[13]، وهكذا ينتهي المشهد بالمفاجأة الأخيرة في الموقف، الطفل الوليد يتكلم،﴿ قَالَ إِنِّي عَبْدُ اللَّهِ آَتَانِيَ الْكِتَابَ وَجَعَلَنِي نَبِيًّا﴾[14].

فهذه الطريقة في العرض تجمع بين الحوار والسرد، وترسم اللقطات البارزة، وتترك الفجوات للخيال، فتعطي للقصة حيوية واضحة، وتجعل أثرها في النفوس لا يزول، فيحاول القرآن الكريم بواسطتها أن يسمو بالقارئ بجعله قارئا مرتجلا لا يكتفي بالجاهز، بل يبحث عن التأويل والاستكشاف بغية الوصول إلى أعماق النص واستشراف آفاق جديدة مدسوسة في ثناياه، فهذه الفراغات في نصوص القرآن الكريم تميل إلى جعله نصا ذا طابع مفتوح، ورغم أنها تعد "بنية نسقية متعددة الاحتمالات"[15]، إلا أن قراءة النص القرآني تجعلنا

نملأها تلقائيا دون عناء، فتكون واضحة، يسوقنا إليها السياق القرآني، لنتخيلها كما يفترض أن تكون في الواقع.

3- القارئ الكاشف لأسرار النص:

لئن ارتبط الفهم بعملية بناء المعنى عن طريق تقنية ملء الفراغ الذي يرشدنا إليه السياق النصي، فإن الخطاب القرآني قد أتاح الفرصة لمتلقيه أن يتوغل في أعماق نصوصه باحثا في أسراره، ليكشف عنها من خلال فطنته وذكائه في إطار تفاعلي يقوم فيه بنشاط تعويضي، ويكشف عن الغامض ويحدد العام والمطلق، مثل تلك الاستفهامات التي تحدث مجالا واسعا لاشتغال الفراغات والإجابة عما أطلقه القرآن دون تحديد، إذ يلجأ القراء إلى عملية كشف أسرار النص بواسطة الإجابة عن تلك الاستفهامات «ذلك أن الاستفهام في أصل وضعه يتطلب جوابا يحتاج إلى تفكير يقع به هذا الجواب في وضعه»[16].

ولعل الاستفهام غير الحقيقي أكثر ارتباطا بالقارئ الضمني من الحقيقي، وهو استفهام يخرج عن حقيقته إلى معان أخرى تفهم من السياق[17]، وقد كثر في الأسلوب القرآني، لارتباطه بتنوع مقاصد القرآن وأغراضه فقوله تعالى:﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ﴾[18]، هو سؤال للتعجب من الحادثة والتنبيه إلى دلالته العظيمة، فجاءت الحادثة على شكل سؤال معروف عند هؤلاء المخاطبين وتذكيرا لهم بأمر يعرفونه، والغاية منه عودة المخاطب إلى صوابه إن كان منكرا، وأن يحاسب نفسه ليشعر بضلاله وباطله، فجاءت هذه الاستفهامات على شكل تعجب وإنكار، قصد جعل المتلقي يعمل فكره للإجابة عنها بتدبر، والاعتراف بما أنزل إليه، وهذا النوع يساهم في تفاعل المتلقي مع النص القرآني، حيث ترد الحادثة على شكل استفهام إنكاري مرسلها

يدرك مسبقا أن متلقيها سيصل بالفطرة إلى الإجابة عنها وفقا لما أراده، ومن هنا تحدث عملية التواصل والتفاعل الإيجابي.

كما أن الكنز المذكور في قصة "موسى مع العبد الصالح" خفي أمره عن موسى كمتلق حقيقي وعنا كقراء مجردين في كل مكان وزمان، مما يجعل للقارئ الضمني منفذا إليه، لمحاولة التعرف على نوع هذا الكنز، ولكنه لن يتلقى أبدا الإجابة الصحيحة، رغم محاولات المفسرين التي اعتمدت في أغلبها على الإسرائيليات التي ينبغي طرحها جانبا، لعدم الثقة فيها وتحريفها من قبل المضللين، فإذا كان العبد الصالح قد ختم برامجه السردية بالتأويل الذي أصدره في الأخير، ليغير الأفق الذي ظل يسيطر على موسى طيلة مرافقته له ﴿ وَأَمَّا الْجِدَارُ فَكَانَ لِغُلَامَيْنِ يَتِيمَيْنِ فِي الْمَدِينَةِ وَكَانَ تَحْتَهُ كَنْزٌ لَهُمَا وَكَانَ أَبُوهُمَا صَالِحًا فَأَرَادَ رَبُّكَ أَنْ يَبْلُغَا أَشُدَّهُمَا وَيَسْتَخْرِجَا كَنْزَهُمَا رَحْمَةً مِنْ رَبِّكَ وَمَا فَعَلْتُهُ عَنْ أَمْرِي ذَلِكَ تَأْوِيلُ مَا لَمْ تَسْطِعْ عَلَيْهِ صَبْرًا﴾[19]، إلا أنه خرج من أحداث القصة بطريقة غامضة ، مما يدع مجالا للقارئ مرة أخرى للتساؤل عن هذا الرجل من يكون.

إن القارئ الضمني موجود عبر كامل الصفحات، حيث يبدأ التواصل مع النص عندما يقتحم البنية النصية مستخدما رصيده المعرفي وملكاته الخاصة، وكل الظروف والملابسات المحيطة بالنص، سواء كانت متضمنة داخله، أو مستقاة من الخارج. ونصوص القرآن الكريم نصوص متميزة، بنيت وفق استراتيجية خاصة قائمة على الثغرات التي ظهرت بوضوح كنسيج من المسكوت عنه (Non dit)، «الذي يعني عدم الظهور على السطح على مستوى العبارة، ولكن هذا المسكوت عنه هو الذي يجب تحقيقه على مستوى تحقق المضمون بالضبط»[20]، فهذه الفراغات الواضحة في النص القرآني متروكة

للقارئ الذي يجد نفسه مضطرا إلى ملئها اعتمادا على السياق الذي يربط الآيـــة السابقة باللاحقة، ومن ثم يحدث التواصل والتفاعل الوجودي بين الذات القارئـــة والبنية النصية ، لتوليد المعنى المسكوت عنه، وذلك عن طريق الجهد الذي يبذله المتلقي بواسطة النقطة التواصلية التي تجمع بين ما هو قائم في هذا النص، وبين معارفه المتعلقة به، ومن هنا يصبح التواصل في النص القرآنـــي فعـــلا منتجـــا للدلالة وليس مستهلكا لها حسب مفهوم "أيزر".

وقد حدث التواصل التام بين النص القرآني والمتلقي لأن السجل[21] الـــذي ورد فيه يقدم منظورا للتلقي يكشف عن إسهام القارئ في بناء المعنى وتحقيقـــه داخل النص، ومن هنا اعتبر "أيزر" أن التفاعل بين بنية النص ومتلقيه هو الهدف الأساسي في قراءة كل نص[22]، ذلك أن عملية القراءة عنده تخضع لسلسلة مـــن الإجراءات المعقدة التي يستحضر فيها المتلقي سجل النص وخبرته فـــي فهمـــه، عكس "إنغاردن" الذي يعتقد أن مساهمة المتلقي في ملء هذه المواقع وتحديـــدها يكون بصورة تلقائية، ولهذا تم تشبيه هذا النوع من القراء بالغواص الباحث عن الصدف في البحر، وهي الفكرة التي أشار إليها "عبد القاهر الجرجاني"، فقد تناول إسهام المتلقي ودوره الفعال في عملية البحث عن أسرار الـــنص، منبهـــا إلـــى ضرورة تسلحه بالمعرفة والخبرة في الوقوف على معاني النص الدقيقة، لذلك شبه المتلقي بالغواص الماهر الذي يكد ويتعب باحثا عن الأصداف وشقها للوصول إلى الجواهر، فيقول: «فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعنى، كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدي إلى الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة، كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك فتحت له»[23].

ومن هنا نفهم أن مهمة المتلقي هي البحث والتنقيب وإعمال الفكر، وليس كل متلق يهتدي إلى الكشف عن إدراك العلاقات الموجودة بين أجزاء النص، إذ عليه أن يضاعف اندماجه بالنص لكي يملأ تلك الفراغات التي توضح البنية الدلالية للنص.

إن ملء الفراغ النصي يعتمد أساسا على وجود سياق تنظيمي بين النص والقارئ لإنشاء وإقامة المضمون المبتور، وهذا السياق ينبغي أن يبنى من قبل المتلقي من خلال الإشارات والمفاتيح النصية التي يستقيها من داخل النص نفسه، باكتشاف الشفرة التي تحد النص، لاستخراج المعنى الخفي، كما أن الفراغات المتعددة في النص القرآني يتم ملؤها في غالب الأحيان بما يتوفر عليه المتلقي من ذخيرة محملة بالخطاطات الفكرية والتصورات القائمة في ذهنه، والتي تسمح له بالقيام بعملية التأويل، غير أن "إنغاردن" يرى أنه ليس من الضروري أن تملأ جميع مواقع اللا تحديد، فهناك حالات لا ينبغي ملؤها، فالإتمام المهذار لذلك الشيء الذي ليس في حاجة إلى إتمام يحول النص الجيد إلى ثرثرة رخيصة ومستفزة جماليا، ويخلخل انسجام البنية المتراكبة، وبالتالي تغيير القيمة الجمالية.

وقد نبه القرآن الكريم إلى ضرورة ترك بعض الأمور التي سكت عن ذكرها رحمة بالناس، إلا بما يمدنا إياه السياق النصي، وذلك في قوله تعالى: ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آَمَنُوا لَا تَسْأَلُوا عَنْ أَشْيَاءَ إِنْ تُبْدَ لَكُمْ تَسُؤْكُمْ وَإِنْ تَسْأَلُوا عَنْهَا حِينَ يُنَزَّلُ الْقُرْآَنُ تُبْدَ لَكُمْ عَفَا اللَّهُ عَنْهَا وَاللَّهُ غَفُورٌ حَلِيمٌ ﴾[24]، إذ ينبغي لمواقع اللا تحديد أن تبقى مفتوحة أحيانا، وقد أشار "إنغاردن" في نظريته ضمنيا إلى بعض المعايير التي تسمح للمتلقي بملء هذه المواقع، إذ «يجب على الإيقاع المتعدد الأصوات للبنية المتراكبة للعمل أن يبقى سليما إذا كان عليه أن يحدث تجربة جمالية، وهذا يعني أن اللا تحديدات يجب أن تزال، أي أن تملأ، أو تفسر أيضا، حتى يمكن لمستويات

العمل المختلفة أن تترابط فيما بينها بطريقة ملائمة، وتصبح الخصائص الصـــحيحة جماليا في مركز الاهتمام، فالمعيار إذن هو الإيقاع»[25].

ويرى "أيزر" أنه إذا كان على مواقع اللا تحديـــد أن ينظـــر إليهـــا كشـــروط للتواصل، رغم كونها خاضعة للانفعال الأصلي باعتبـــاره دافعـــا حقيقيـــا بالنســـبة للتحقق، فإن هذه الشروط لا يمكنها أن تكون مهيمنة على النزعة الوهمية في الفـــن، فاللا تحديدات هي التي تعين انفتاح الموضوع القصدي، وبالتالي يجـــب عليهـــا أن تختفي في فعل التحقق إذا ما كان ينبغي أن يتم إنتاج الموضوع الجمالي المحدد[26].

وفي بعض الأحيان، ينبغي ترك البحث في ملء الفراغ القائم في الـــنص القرآني، نظرا لعدم إمكانية الوصول إلى تحديده، وذلك مثـــل عـــذاب الله الـــذي يذكره في الغالب دون تحديد، إذ إن عذاب الأقوام وإهلاكهم يختلف من قوم إلى آخر، وكذلك بالنسبة للنعيم الذي أشار إليه بصفة مطلقـــة دون تحديـــد، فمهمـــا تصور المتلقي ذلك، قد لا يصل إلى ما أعده الله لعباده الصالحين في الآخرة مما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر.

لقد أولى القرآن الكريم عناية بالغة لمتلقي نصوصه، فظهرت ملامحه عبر كامل صفحات السور بطرق عديدة ومتنوعة، واســـتطاع أن يعبـــر عـــن آراء أصحاب نظرية التلقي ومسايرتها، إذ بإمكاننا أن نسبغ تلك الآراء علـــى قـــارئ النص القرآني سواء كان قارئا حقيقيا فعليا أو ضمنيا، أو باعتباره قارئا مجـــردا يحتل تواجده في كل زمان ومكان.

إن المتلقي القرآني يعد محورا رئيسيا في هذه النصـــوص باتخـــاذه كـــل الوسائل الإجرائية والاستراتيجيات التي عبرت عنها نظرية التلقي، وقـــد شـــكل المهمة المركزية التي تتمحور حول الأهداف العامة التي أتى بها أصحاب هـــذه النظرية، عن طريق الأثر الذي يحدثه كل نوع من هؤلاء القـــراء، ومســـاهمته

الفعالة في كشف غوامض النص، وملء الفضاءات الدلالية الفارغة المتروكة عن حكمة وتدبر، فلم يعد دور المتلقي القرآني سلبيا استهلاكيا، ولم تعد استجابته عفوية، تسعى فقط إلى إشباع رغبة التلقي، بل أصبح قارئا مشاركا في صنع المعنى، عن طريق استجابته وتفاعله، وعلى هذا الأساس امتاز القارئ الضمني في النص القرآني بجملة من الاستراتيجيات الهامة التي عبر عنها "أيزر" كما يلي:

أ- أن القارئ يقوم بتجسيد النص وملء فجواته.

ب- بروز أهمية الصور العقلية التي تتشكل أثناء بناء الموضوع.

ج- فحص الشروط التي تسمح بالتفاعل بين النص والقارئ.

لقد فسح المجال في النص القرآني للقارئ أن يتحرك عبر نصوصه المختلفة التي يترابط بعضها مع البعض، للانتقال من منظور إلى آخر، ويكون ذلك من خلال العالم الذي توحي به آيات القرآن الكريم، فالقارئ والنص يلتقيان عند مواضع مشتركة تعرف عند "أيزر" برصيد النص، ومن هنا تبدأ عملية التواصل، حيث يتجول القارئ عبر النص، فيكشف عن المنظورات التي يترابط بعضها مع البعض.

الهوامش:

1- فولفغانغ أيزر، «فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي»، ترجمة: أحمد المديني، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ع6، 1986، ص، 30.

2- ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، رام الله، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص 148.

3- فولفغانغ أيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب، (في الأدب)، ترجمة وتقديم: حميد لحمداني، الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 1987، ص.3

4- ينظر: أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1996، ص 07.

5- ينظر: إدريس بلمليح، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، منشـورات كليـة الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، 1995، ص 279 وما بعدها.

6- سيزا قاسم، القارئ والنص، العلامة والدلالة، الشركة الدولية للطباعة، مدينـة أكتـوبر، 2002، ص 108.

7- بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيـق: أبـو الفضـل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ج2، ط2، 1391 هـ/ 1972م، ص ص: 180-181.

8- سورة ص، الآية 29.

9- Voir: Wolfgang Iser, L'acte de lecture, théorie de l'effet etshétique, Margada éditeur, Bruxelles, 1985, P 49.

10- سورة مريم، الآية: 23.

11- سورة مريم، الآيات: 24- 25.

12- سورة مريم، الآيات: 27- 29.

13- ينظر: إدريس بلمليح، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العـرب، ص 279 ومـا بعدها.

14- سورة مريم، الآية: 30.

15- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبـي، المركـز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 238.

16- أحمد بدوي، من بلاغة القرآن، مكتبة نهضة مصر، القاهرة ، ط3، د، ت، ص 163.

17- ينظر: بن عيسى طاهر، أساليب الإقناع، فـي القـرآن الكـريم، دار الضـياء للنشـر والتوزيع، عمان، الأردن، 2000، ص 117.

18- سورة الفيل، الآية: 1.

19- سورة الكهف، الآية: 82.

20- أحمد بوحسن، نظرية الأدب – الفهم- التأويل، نصوص مترجمة، دار الآمـــان للنشـــر والتوزيع، الرباط، ط1، 1425 هـــ / 2004م ، ص .30

21- ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص .155

22- ينظر: فولفغانغ أيزر، « في نظرية التلقي، التفاعل بين النص والقارئ»، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، 1992، ع7، ص.2

23- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 1423هـــ / 2002م، ص .123

24- سورة المائدة، الآية: .101

25- ينظر: فولفغانغ أيزر، فعل القراءة ، ص 108.

26- ينظر: م ن، ص ص: 108- 109.

شِعريّة الخِطاب الشفاهي
بُعدٌ في الممارسة النقديّة

أ. نصيرة علاك

المدرسة العليا للأساتذة الجزائر

مقدِّمة: نرمي من هذا المقال إلى تبيّن ما إذا كان الرعيُ في حِمى الشفاهي ــ ومِن حينٍ لآخر على مسافة بعيدة شيئاً ما من الكتابي تحت هاجِس ضرورة الفصل بينهما ــ قد ساد في نقد جابر عصفور كبعدٍ، بل طغى كمنهجٍ يكون قد ساعده كثيراً على فرز الأحكام النقديّة التي كان يتوصّل إليها، سواء في قراءاته للتراث النقدي العربيّ أم أثناء تطبيقها في مواقِف النشر الإعلامي الآني الذي التزم به على مدى أكثر مِن عقدين من الزمن (الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين والعُشريّة الأولى من الألفية الثانية)، وعلى منابر مجلّة "فصول" المصريّة و"العربي" الكويتية وغيرهما من الصحف (اليوميات والأسبوعيات)، وكذلك من المجلات التي عرض عبرها اجتهاداته وفسحت المجال لإسهاماته النقديّة. واخترنا ممّا نشره في مجلّة "العربي" الكويتيّة بعضاً من مقالاته التي تُعدّ مسرحاً فسيحاً لتلاقي النظري بالتطبيقي واحتكاك الكاتب المثقّف المتواجِد في الساحة الثقافيّة والمؤثِّر بالقارئ المباشِر والمتفاعِل.

نذكِّر أوّلاً بأنّ **الشفاهيّ** الذي نعنيه هنا ــ مع احتمال التضييق عليه مِن حينٍ لآخر ــ هو أكثرُ مِن مجرّد **اللّغة المَحكيّة** التي هي في مقابِل اللّغة المكتوبة، فمع ما لهذه اللّغة من علاقة مع الموضوع الذي نحن في صدد تناوله فزاويتُنا

تتطلّب تخصيصَ الشفاهي بوصفٍ لا يبقى معه أيُّ احتمال للوقوع في التخليط بين الشيئيْن رغم التداخل الذي نحتفظ به لأنّه يفيدنا ويوجّهنا أكثر ممّا يشكُل علينا.

1. الشفاهيّ: المعجم والاشتقاق:

ما نقصد بتسمية *الشّفاهي* هو ما يمكِن أن نخطو خطوة إلى عتباته بواسِطة الكلِمة الفرنسيّة (Oralité) والإنجليزيّة (Orality) اللّتين تَنعمان بقدرٍ كبيرٍ من الإجماع والاستِقرار في الثقافة الغربيّة، ولذلك أصبحت الأقلامُ تتداولهما في العربيّة بكلِّ ما يتّصِل بالمفهوم الذي يعنينا في بحثنا هذا ــ أو ببعضه ــ وذلك تحت تسمياتٍ يُلاحَظ عليها للوهلة الأولى بعضُ الاختلاف. قبل تفسير هذا الاختلاف نذكر أوّلاً أشهر ما يُستعمَل منها وما أفرزته مختلَف المجالات الفكريّة التي اشتغلت على المفهوم، وهي: المشافهة[1] والشّفهي[2] والشّفوي[3] والشَّفاهيّة[4] والشَّفويّة[5]، والشَّفهيّة[6] والشّفاهي[7]؛ وهذا بغضِّ النّظر عن وقوعها في المركَّب مقيَّدةً بالنعت أو بالإضافة كأن يقال الثقافة الشفاهية أو الثقافة الشفوية، والأدب الشفهي أو الأدب الشفوي، والشّفهيّة الأدبيّة، ومشافهة الرواة ..الخ.

أورد ابنُ منظور (630هـ ــ 711هـ) في *لسان العرب* حول مادّة (شفه) نصًّا فيه مِن اللّطائف الصرفيّة ما يُعيننا على حسم بعض قضايا المعجم والاشتِقاق الخاصّة بهذه المادّة اللّغويّة التي تولّدت عنها مصطلحاتٌ جديرة بالتكريس وفي المقابِل تشكلّت حولها أخرى عتّمت الرؤيةَ فصعُب فهمُ الأولى، نقتبِس من ذلك النصّ ما يأتي:

« شفه: الشَّفَتَان من الإنسانِ: طَبَقا الفَمِ، الواحدة شَفَة، منقوصةُ لامِ الفعل ولامُها هاءٌ، والشَّفَة أَصلها شَفَهَة لأَن تصغيرها شُفَيْهَة، [...] وزعم قوم أَن الناقص من الشَّفَة واو لأَنه يقال في الجمع شَفَوات. قال ابن بري، رحمه الله:

المعروف في جمع شَفَةٍ شِفاه، مُكسَّراً غيرُ مُسَلَّم، ولامه هاء عند جميع البصريين، ولهذا قالوا الحروف الشَّفَهِيَّة ولم يقولوا الشَّفَوِيَّة، وحكى الكسائي إِنَّه لغَلِيظُ الشِّفاه كأَنه جعل كلَّ جزءٍ من الشَّفَةِ شَفَةً ثم جمع على هذا. اللَّيث: إِذا ثَلَّثُوا الشَّفَة قالوا شَفَهَات وشَفَوات، والهاء أَقْيَسُ والواو أَعمُّ، لأَنهم شَبَّهوها بالسَّنَواتِ ونُقْصَانُهَا حَذْفُ هائِها. قال أَبُو منصور: والعرب تقول هذه شَفَة في الوصل، وشَفَة بالهاء، فمن قال شَفَة قال كانت في الأَصل شَفَهة فحذِفت الهاء الأَصلية وأُبْقِيَتْ هاء العلامةِ للتأْنيث، ومَنْ قال شَفَه بالهاء أَبْقَى الهاء الأَصلية. [...] ورجل شُفَاهِي، بالضم: عظيمُ الشَّفَة»[8].

إنّ القضيّة التي يُثيرها هذا النصّ علاوةً على الدّلالات التي ساقها لما يُستعمَل مِن هذه المادّة، هي ــ وعلى الرغم من طبيعته التوثيقيّة الحصريّة (Informative) ــ ما يتعلّق بهذه المادّة باعتبارها منقوصةَ لامِ الفعل، والبحث فيما إذا كانت لامُها هاءًا أم أَنّ الناقص من (الشَّفَة) واوٌ؛ وكان منهجُه في ذلك التوفيق بين القياس والسماع وسرد أقوال العلماء حول القضيّة المختلَف فيها وإن كان قد رجَّح منذ البداية أن يكون أصلُ لام الفعل هاءًا وعلّل ذلك بالتمثيل. كما جاء ذكرُ صيغة (شُفَاهِي) في هذا النصّ لكن بضمّ الشين فقيل: *ورجل شُفَاهِي، بالضم: عظيمُ الشَّفَة*، وهو ما سبق لأحمد ابن فارس (ت.395هـ) أن ضبطه كذلك، ولم يفت أبا قاسم الزمخشري (467هـ ــ 538هـ) أن يشير إليه[9]؛ سنعرض أدناه على هذه الصيغة ما وافق استعمالُه بذات الصيغة، لكن بفتح الشين هذه المرّة وبالتعريف على العموم (الشَّفَاهِي).

أمّا الاختلاف الذي أشرنا إليه أعلاه، فالظّاهِر أنّه ــ كما يوحي به هذا المُقتبَس ــ مرتبِطٌ بشكل الكلِمة ومعجمِها المفضي إلى نزرٍ قليلٍ من الفارِق

الحاصِل على المستوى الدّلاليّ، ولا سيّما ذلك الذي تُحصِّله مفردة (مشافَهَة) الدالّة على تبادل فعل (شَافَه) بالمقارنة ــ مِن جهة ــ مع مثيلتيْها (الشفهي والشفوي) المحصِّلتين لدلالة النّسبة ــ ومِن جهة أخرى ــ مع مثيلتيْها الأخرييْن (الشفاهية والشفوية) الدالّتيْن على ما يشبه المصدر الصناعي؛ وهو استِعمالٌ شاع في العربيّة بفعل الترجمة إليها ــ ولا سيّما من الفرنسيّة والإنجليزيّة ــ للمصطلحات التي تُلحَق بها لواحِق (suffixes) ← (Fr. = *ité*, *ique*, *logie* ou *isme*) و(Ang. = *ity*, *logy* ou *ism*) وهي ظاهِرة مصطلحيّة لها أصولٌ في اللّغة العربيّة لكنّها طغت في عصرنا الحديث إلى درجة توليد تسمياتٍ عدّة للمفهوم المستجدّ الواحِد من أصل اشتقاقيّ واحد كما حدث مع (الشفاهية / الشفوية) و(الظواهرية / الظاهراتية) و(التحليل النفسي / النفساني) و(المعجميّة / المعجميات)؛ بيدَ أنّ هذا لم يمنع بعضَ المصطلحات من الشيوع والاستقرار كـ (الأسلوبيّة) و(الشعريّة) ..الخ.

بينما إذا رجعنا إلى صيغة (المشافهة) يلاحَظ فيها اقترانُ *المشافهة* بالكلام وجهًا لوجه، وذلك كما جاء في *مقاييس اللّغة* مِن أنّ «المشافهة بالكلام: مواجهةٌ من فيك إلى فيه»، لعلّه يقصد بقوله من *فيك إلى فيه* النقل والرواية، وهو معنىً قمينٌ بالاحتفاظ عليه، ويُذكِّرنا ذلك بمنهج اللّغويين الذي كان يُعتمَد فيه المشافهة، إذ يتنقّلون من أجل الاستماع، ويجوبون الصحاري ليسمعوا من أفواه أهل البادية ذوي اللّغة الفصيحة. ثمّ إنّ (المشافهة) مصدر لفعل شافه، وتُشاركه في ذلك صيغة (شِفَاهًا) كما جاء في *المعجم الوسيط*: «شَافهَ مشافهةً، وشِفَاهًا: خاطبه متكلِّماً معه. وشافه البلدَ أو الأمرَ: اقترب منه»[10]. والمعنى الأخير جديرٌ هو

الآخر بالاحتفاظ عليه لأنّه يُبقينا على اتّصال بشيءٍ مِن تفاصيل الشفاهي مع معانيه الأوّليّة.

إنّ الاختلاف المشخَّص خلال هذا العرض ناجِمٌ ــ كما يُلاحَظ ــ عن المادّة التي تفرّعت منها هذه التّصاريف كلُّها، وهي مادّة (شفة) التي تُتيح أوصولُها الثّلاثة |الشين| و|الفاء| و|التاء| إمكاناتٍ عديدة للاشتقاق، ولا سيّما إذا اعتبرنا ما انتهى إليه ابن منظور استنادًا على العلماء المشار إليهم مِن جواز الهاء والواو كلتيْهما وهو ما زكّاه *المعجم الوسيط* بإيراده القضية: «والنسبة: شَفهيٍّ وشَفويٍّ»[11]؛ فإلى حدٍّ الآن يبدو الأمرُ طبيعيًّا، لكن أن تُطلَق تسمياتٌ عديدة ــ وهي مُفرَّعة كلُّها من نفس المادّة الصرفيّة والمعجميّة ــ على ذات المفهوم، فهو ما قد يتسبّب في حدوث إشكالٍ قد يمسّ المفهومَ أيضًا، إذ لا يشفي الغليلَ في مسائل العلم ما أقرّه المقتبَس أعلاه من ذلك الجواز ولا يقي مِن الاضطراب.

لهذه الأسباب وقع اختيارُنا ــ ضمن ما تتيحه تلكم المادّة من الخيارات ــ على صيغة (شفاهي) التي وردت مضمومةَ الشين في المعجمين المذكورين أعلاه مع دلالتها على معنىً محسوس؛ ونكرِّر ذلك في سياق التّبرير لخيارِنا مجدَّدًا بالقول إنّه يكفينا حرجَ التأرجُح بين تسميتيْ (الشفاهية) و(الشفوية) هذا مِن جهة المحور التّركيبيّ (Axe syntagmatique)، أمّا من ناحية اعتبار المجال الذي نخوض فيه وهو النّقد الأدبيّ فالأسلَم أن نتبنّى في حدوده تسميّةً لا نخلط بها بين المفاهيم النقديّة المسنَدَة إليها وبين ما يتحدّث عنه المتخصِّصون في مجال الأدب الشّعبي باسم (الشفاهية) أو (الشفوية) وهو ما لا نقف منه موقِفًا مجنِّحًا ولا نحتضنه بمجموعه: فهذا الصّنيع هو مِن قبيل تسخير ظاهِرة تعدُّد الصيغ الصرفيّة التي تتيحها العربيّة وإنزال كلّ واحِدة منها المنزِلة الحاضِنة لها.

ذلك لأنّ ما قارب به المختصّون في الأدب الشعبي مِن بعض المفاهيم التي تمتدّ إليها اهتماماتُنا، قد فتح على منهجنا وبَلور جملةً من التسميات وفرّع من جهةٍ أخرى نوعًا من جهازٍ استنتاجيٍّ أو أكسيومية[12] (Axiome)، وهو الذي يُربَط في ظلِّه عددٌ من الظّواهر بعدد من المفاهيم والمسلّمات المبادئ؛ وعلى الرّغم من أنّ جذور تلك الأكسيومية راسِخةٌ في ذلك الأدب الشعبي فهي من شأنها أن تُشكِّل شبكةَ علاقاتٍ مع مجال النقد يجوز تسخيرها؛ ومن ذلك: مفهوم التراكم والإضافة في مقابل (علاقة فكرة رئيسية بفكرة فرعية)، والتركيب في مقابل التحليل؛ والإسهاب والثراء وروح المحافظة، وشيوع التكرار؛ والميل إلى تحوير الكلمات واللّعب بها، والاستقلال النسبي لوحدات هيكلها البنوي؛ واعتماد منطق التصوير الفني فيها على التراوح بين الإلماح والتفصيل، والارتكاز على الإشارات المختزلة والآيلة إلى التصورات المرجعية أو إلى المظاهر الواقعية.

ومِن أجل رفع اللّبس في خصوص الصراع بين الأدبيّة (الشعريّة) والشفاهي[13]، ننتقل أوّلاً إلى تحديد مفهوم الشفاهي باعتباره سمة مميِّزة في الشعر العربي كما يرى ذلك جابر عصفور:

2. الشَّفاهيّ مِقياسٌ نوعيّ:

نادِراً ما قام جابر عصفور بالبحث في مفهوم الشِّعر خارجَ المقولات التي وضعها القدامى من التخييل والموسيقى وبعيداً عن عقد تقابلاتٍ بين الشعر والنثر على سبيل استضاءة أحدهما بالآخر؛ وقليلاً ما وجدناه يتعمّق في ذلك المفهوم من دون وضع الشعر بخاصّة في محكٍّ مع أنواع الفنون الأخرى ولاسيما الرسم والنحت والموسيقى؛ وقَلَّ ما اقترب من شيءٍ جديرٍ بأن يميِّز الشعر عن طريق تلك المقولات المختصِرة وهذه المقارنات المقرِّبة مِن دون أن

يقع، إن لم نقل يتعمَّد، في ترشيح المسموع (الشفاهي) وتشريعه كمعيار أوّلي يتعارف من خلاله الشِّعرُ وبدون أن يتعارض ذلك مع كون هذا الأخير قد شهد تغيّراً ملحوظاً وجّهه صوبَ الكتابة "الشعريّة ".

لكن سيبقى السؤالُ مطروحاً لمعرِفة ما إذا كان ذلك التغيّر سارٍ في اتجاه التطوّر الحسَن أم أنّه إذ أفقد الشعر إحدى ركائزه الأساسيّة سيَرِد التعارض بذلك، أم أنّ الناقد يتقي الوصولَ إلى الاستخلاص الذي يرى فيه أصحابُه أنّ الآداب (القديمة) هي في مجملها شفاهية مسموعة، لا تدوينية مقروءة، على غرار ما صاغه محمد حافظ دياب في إحدى دراساته، وهو يستخلص كالآتي:

«الشفاهي إذن يمتلك عتاقته، ليس على مستوى المعتقد فحسب، بل الآداب كذلك. فأوّل شهادة حول الآداب القديمة توضح أنها في مجملها شفاهية مسموعة، لا تدوينية مقروءة، وهو ما نجده لدى مَن برهنوا على أنّ الثقافات الخالِصة يمكن أن تولد أشكالاً فنية للقول فيها حذق ومهارة، بمثل ما ذكر ألبـــرت لورد A. Lord في حديثه عن أعماله ذات شفاهية تقليدية، لم يكن للنصوص المكتوبة تأثير في تأليفها وتناقلها، كالحال في ملحمتي هوميروس»[14].

وعُروجاً عن هذا التوجُّه المستبعَد، سننظر مِن جهتنا فيما يقدِّمه خطابُ جابر عصفور النقدي مِن قابليّة لتصنيفه ضمن أطروحة طه إبراهيم القائلة بعراقة النقد العربي واتصاله المباشِر بالأدب (الشعر) العربي، والتي زكّاها بطريقته الخاصّة حيث رجع إلى «الطابع الشفوي الذي هيمن على الثقافة العربيّة في عصورها الأولى وإلى بَعد عصر التدوين عن الأصول الأولى لهذه الثقافة، مما أدى إلى (ضياع) معظم تجليات هذه الثقافة وضمنها الشعر والنقد، يقول طه إبراهيم: "إذا كانت هذه طفولة الشعر قد غابت عنا، فإنّ طفولة النقد العربي قد

غابت معها وإذا كنا لا نعرف الشعر إلاّ متقناً محكماً قبيل الإسلام، فإننا لا نعرف النقد إلاّ في ذلك العهد"»[15].

ولتعزيز هذه الأطروحة قامت كذلك ثلاثُ فرضياتٍ تنصبُّ كلُّها في معنى واحد يدور حول ظاهِرة الإيقاع، وتعتنِق كلُّها فكرة ارتباط نشأة الشعر العربي بكلٍّ من: الحُداء مرةً، والغناء مرّةً أخرى، والسجع كذلك مراراً كثيرة؛ «وبالرغم من اختلاف هذه الفرضيات في منطلقاتها، فإنّها تجمع على الركنين الجوهرين اللذين لا يستقيم الشعر بدونهما وهما الإيقاع واللّغة، فالحداء (إيقاع) ارتبطت به (اللّغة)، والغناء هو (إيقاع) بواسِطة (اللّغة) والسجع (إيقاع) مستمدٌّ من خواص مشتركة في (اللّغة)، وبذلك تصلح هذه الفرضيات مجتمِعةً لتحديد البيئة الأولية لنشأة الشعر عند العرب ما دامت تلتقي حول (الإيقاع) و(اللّغة) اللذين لا يمكن الاستغناء عنهما أو عن أحدهما في أيِّ شعرٍ وضمنه الشعر العربي»[16]. ويجدر في هذا السياق أن نعود إلى جابر عصفور باعتباره محور بحثنا في هذا المقال لنجده يتحدّث من جهته عن التناسب الإيقاعي ويربطه بالشفاهي هو الآخر.

1.2 في التناسب الإيقاعي:

1.1.2 الشفاهي كشّاف التناسب الإيقاعي:

ومن أهمّ الظواهر الشعريّة التي برزت أهميّتُها لجابر عصفور والتي كان يقف عندها كلّما تسنّت له الفرصة، نجد **التناسب** الذي شدّ انتباهَه فأخذ ينظر إليه كخاصية شعريّة لا يمكن قيدُ الشِّعر بدونها، وهي ما يتكفّل الطابِعُ الشفاهي باستظهارها في الشِّعر عن جدارة وفرادة، لهذا وجدناه يتقصّى حيِّزَه وأبعاده

ودلالاته وعلاقاته في مواضع كثيرة من كتابه *مَفهوم الشِّعر* خصوصاً، على غرار المقتبَس أدناه حيث يستند إلى مقولات حازم القرطاجني:

«والتناسب مبدأ أساسي في الفن، يلتقي حوله الشعر مع الموسيقى، كما يلتقي الشعر مع الرسم والنحت وغيرهما. ولا جدال في التقاء الشعر والنثر حول هذا المبدأ أيضا. ولكن تناسب الشعر متميِّز عن تناسب النثر. هناك التناسب اللّفظي الذي يصل الشعر بالموسيقى، وهناك التناسب بين المعاني وهو ما يصل الشِّعرَ بالرّسم، وأخيراً هناك التناسب بين هذين الجانبين، أو ما يسميه حازم باتفاق "جهتي المسموعات والمفهومات"؛ فالقصيدة الجيّدة تجري من الأسماع ــ في تناسب معطياتها ــ "مجرى الوشي في البرود والتفصيل في العقود من الأبصار".

والتناسب قرين اللذة، لأنّ اللذة هي إدراك المتلائم والأثر الناجم عن وقع المتجانس في النفس، ولذلك يلتذّ الناسُ بمحاكاة الرسم "في كيفيته ووضعه وما يجري مجراه"، كما يلتذّون بالمحاكاة في الموسيقى "للتأليف فيها". والأمر نفسه في الشعر، لأنّ توافق العناصر في اللوحة واللحن قرين تجانس العناصر في القصيدة، ما دامت المسموعات تجري من السمع مجرى المتلونات من البصر»[17].

إنّ الدنوّ من مميِّزات الشِّعر النوعيّة على هذا النحو وعلى قدر ما أفاد القدماء في ذلك لَيشهد على حسٍّ نقديٍّ متقدِّم وأمينٍ في آنٍ واحِد، ذلك أنّ أوّل مباشرة نقديّة للنصّ الشعري القديم التي تمّت مع ابن سلام الجمحي (ت.231هـ) في كتابه *طبقات فحول الشعراء*، « قد حدَّد له هدفين اثنين:

أ. تشذيب جنس الشِّعر.

ب. تخليص الخطاب النّقدي مِن فوضى الأحكام المتناثِرة.

إنّ التشذيب، هنا، يلحق شجرة تضرب جذورها في أعماق الذاكرة العربية، بل هي المفتاح الرئيس لكلِّ "ناظِر في أمر العرب". وليس الهدف هنا هو المحافظة على شكل الجنس الشعري القديم فقط، وإنما كذلك ضمان تميّزه وتفرّده»[18].

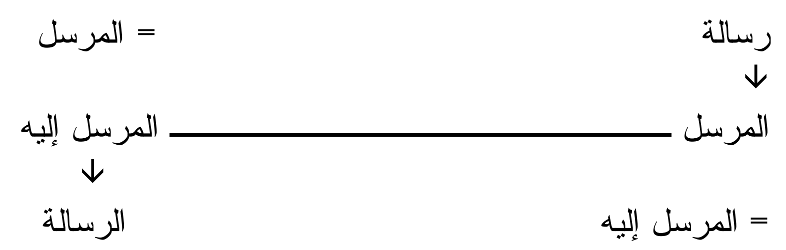
يقصد الباحِث هنا الدراسات النقديّة القائمة على معايير مضبوطة تراعي الخاصية الفنية كما تراعي الخاصية التاريخية، عكس معايير العلماء الرواة الذين ينطلقون في أحكامهم من مقاييس لغويّة نحويّة.

2.1.2 تلقّي الإيقاع كباعِث:

وذلك لم يفت جابر عصفور الذي أخذ ــ مراعاةً لهذين الهدفين ــ يتصرّف في خطابه النّقدي كمترقِّب للأمور الجادّة التي يبدو أنها وضعت على الهامش حيناً من الزمن، كأن يقال إنّ لغة الشعر وهي تتقاطع مع تلك اللّغات (الفنون) هي إعادة تنظيم للغة العادية، أو إنّ الإيقاع يأتي أثناء الإبداع الشعري قبل أن يتولَّد المعنى في ذهن الشاعِر ممّا يستوجِب السماعَ أوّلاً لأنّ الإيقاع وجدانُه الأوّلي، فيتلقّاه المبدِع وينشئ عليه الشعر، كما يحصل للمتلقّي أن يتلقّاه مرّةً أخرى على شكله الفنّي الإبداعي ويتناغم معه وفقَ ما يجده في نفسه من الوجدان ويسمعه في صمته بمزاوجته مع الأصوات والأوزان المنبعِثة من داخله. وكان ذلك محلَّ الدّهشة التي يبحث عنها كلٌّ من المبدِع والمتلقّي إلى حين إدراك، عن طريق الناقِد الدّارِس، أنّ الوسيط الذي يتوسّط به (المتلقي / المرسِل) من جهة والمتلقي من جهةٍ أخرى ترجع مظاهرُه المتنوِّعة إلى الإيقاع والتناسب الذي يتحدّث عنه جابر عصفور باعتباره مبعثَ اللذة، وهو المنبع الأصيل الذي يذكِّر أبداً بالطّابع الشفاهي للشِّعر.

ويمكن الإطلالة على هذا التناغم أيضاً مِن خلال الطابع الحواري الجمّ للخطاب الذي أشار إليه دومينيك مانقينو والحادِث في سياقات التبادل اليومي الذي يقيمه الناس فيما بينهم، إنْ على المستوى الشفاهيّ أم بواسطة الكتابي[19]، كما نجده مكرَّساً لَدى جوليا كريستيفا وما تشير إليه مما يمكِن أن يُعتبَر عندها بمثابة نظريّة التّواصُل واللّسانيات والتسمية، بينما كانت في صدد تناولها لدارة التبليغ.

«[...] والحال أنّ كلّ ذات متكلِّمة هي في الوقت نفسه المرسلُ والمرسلُ إليه بموجب رسالته الخاصّة طالما أنّها قادِرة في الوقت نفسه على إرسال رسالة وتفكيكها، [...] وهكذا، فالرسالة المخصّصة للآخر هي في البداية مخصّصة لذلك الذي يتكلّم:



كذلك لا يحلل المرسل إليه / المحلل، ولا يقول إلاّ في حدود ما يسمعه. وبناء عليه نرى أنّ دارة التواصل اللّسانيّ المتشكِّلة تدخلنا في حقل معقّد من الذات، أي تشكيلها بالنسبة للآخر، وطريقتها في إدخال هذا الآخر للمطابقة معه ..الخ »[20].

ولمّا كان المنطلق المعتبَر عندَ جابر عصفور هو تمييز الخصائص النوعيّة للشِّعر، ولاسيما في كتابه *الصورة الفنية في التراث النقديّ والبلاغيّ عند العرب*، برزت الثنائيّة المؤسِّسة للمنهج الذي تبنّاه، وهو بنويّ في الأساس،

منذ المقدِّمة التي اختصرت نظرته وأجملتها في آنٍ واحد حيث نستنتج الطابع البنويّ من جملٍ على غرار: «تؤكِّد النظريّة النقديّة المعاصِرة الخصائص النوعية»[21]. وتكرِّس لغة الثنائيات هدفاً متمثِّلاً في **المطابقة بين التراثين**[22]، المقصود بالتراثين هنا: التراث الغربيّ والتراث العربيّ.

كما يظهر ذلك حينما انتقد ناقِدُنا مذهبَ اللّغويّين في تفسيرهم لطبيعة الشّعر وتحديداتهم وحدودهم حيث ركّز كثيرًا على ما غيّبه هؤلاء من البعد الفرديّ للشّاعِر كانفعالاته وتأمّلاته وهو بعدٌ ثريٌّ منتِجٌ تزداد فعاليته في مقامات الشفاهي حيث التفاعل بين المرسِل والمتلقّي، وعابَ عليهم كثيرًا وقوفهم على الأطر الثابتة للعرف اللّغويّ[23] وتخلّيهم عن الاستعمالات المولّدة الناجمة عن تفاعل الشاعر ببيئته وتواصله المباشِر مع غيره.

ولم يَرُق الناقِدَ أن يقف ذلك الموقِف مَن هو جديرٌ بأن يلتفت إلى الإمكانية التي تتاح للشعر مثلاً بأن يتجاوز تلك الأطر، وهُم مَن هم؟! إذ يُفرَض أنّهم أدركوا أشياء كثيرة مِن أسرار اللّغة، وهو الشيء الذي قاموا به فعلاً بترخيص الشاعِر بعض الجوازات والضرورات الشعريّة ــ أو الضرائر الشعريّة على حدّ تعبير الناقِد دائمًا ــ «كأن يمدّ المقصور ويقصر الممدود، أو يصرف ما لا ينصرف، أو يحذف ما لا يجوز حذفه في النثر، أو يتساهل في تأخير ما يُستحسَن تقديمه، أو يحذف لام الأمر كما يقول الفراء الكوفي. أو كما يقول سيبويه: "يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام"»[24]. وهي أمورٌ لا ينفكّ علماء اللّغة يجدون لها تخريجات عندما يشاءون ذلك.

كما نجد جابر عصفور يعود إلى تجديد الحديث عن تلك الأمور بما فيها ظاهِرة الإيقاع؛ لكن مع التحفُّظ في وضع معادلاتٍ صارِمة، وذلك على عكس ما

انطلق سيد البحراوي في صنعه حين تعرّض للإيقاع بقوله: «ونستطيع الآن أن نعطي إعادة التنظيم هذه [اللّغة العادية] (على المستوى الصوتي) مصطلحا هو " الإيقاع "؛ ذلك أن الإيقاع هو " تتابع الأحداث الصوتية في الزمن"، أ "على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة " [...]»[25].

والحال إنّ البداهة والجديّة يقتضيان القولَ إنّ التأليف بين الألفاظ بالمحافظة على أكثر مميزات الشعر شيوعاً من الجناس وغيره مما يحفل به الشعر، هو ما يربط بين أكثر من فنٍّ من جهة خاصية التأليف والتآلف ذاتها. غير أنّ الشَّفاهي يبقى الكشّاف الأساس الذي لا يخفى معه أعظم عنصر يثير الاستجابة الانفعاليّة للمستمِع مع بقاء مصدر اللذة والمتعة سراً مخفياً وهو ما سيُبقي الباحِثَ (الناقِد) متلهِّفاً من أجل تفسير ما يحدث للمتلقي من حلاوة ممزوجة بالتيه، ويتوق إلى مساءلة النص الوسيط والأثر الذي يحصل لذلك المتلقّي أن يقاربه، وإن بواسِطة الحدس، بعد أن يكون قد سمعه؛ وإذا تجرّد الشعر من طابعه المسموع (الشفاهي) ابتعد عن كونه شعراً وصار شيئاً أشبه ما يكون بفنٍّ انتُزِع من سياقه الطبيعي وتعطّلت بذلك وظيفتُه الجماليّة أو تغيّرت على أقلّ التقديرات، وذلك مهما أسعفته الجودة من الناحية الأسلوبيّة (الصنعة الكتابيّة) ووسع الخبرة الإنسانيّة المتشعِّبة من الناحية المضمونيّة (التثبيت الكتابي والتخزين).

ونصُّ جابر عصفور الأوّل المستعرَض أعلاه يُنبئ عن حرصه على الرجوع إلى أكثر العناصِر تجذُّراً في فنّ الشِّعر وإلى أقدم ما يمكن الرجوعُ إليه من البحوث (المؤلَّفات) التي نظرت في تلك الخواص من باب التأصيل المؤهِّل لتميُّز الشعر، أي البحث عن الأصول التي تساعد على الإحاطة بالشعر وتفهّم طبيعته رغم كلِّ الاسقاطات الممكِنة والمتربّصة؛ لهذا نجده يستنتج عقب ما سبق

أن عرضناه كيف أنّ «عبارة "المسموعات التي تجري من السمع مجرى المتلونات من البصر" عبارة أقدم من حازم؛ لها في التراث النقدي ــ قبل حازم ــ سياقان لا يبعدان عن التناسب. السياق الأوّل مرتبط بسرّ التآلف الخفيّ الذي يجعلنا نفضّل لوحة على أخرى، قد لا تفضلها في الحسن وأوصاف الكمال الظاهرة. والسياق الثاني مرتبِط بالتآلف الذي يحسن في الرسم إذا قام بين ألوان متباعِدة في درجاتها. وما ينطبق على الرسم ينطبق على الشعر، لأنّ كلاًّ منهما يقوم على المبدأ نفسِه في التشكيل، وبالتالي يهدف الرسام والشاعر إلى خلق أقصى قدر ممكِن من التناسب بين معطبات مادّته، الأوّل عن طريق تناسب ألوانه في اللّوحة، والثاني عن طريق تناسب كلماته ومعانيه في القصيدة»[26].

وأشار جابر عصفور بعد هذا إلى ضرورة تباعد الحروف في كلمات الشعر بخاصة، وهو ما يخضع لمبدأ وقوع التجانس في الألوان المتباعِدة، فكلّما تباعدت مخارج الأصوات « كانت أحلى في السمع من الحروف التي تتقارب مخارِجُها»[27]، وذلك يذكِّرنا بحقيقة مطالبة الشاعِر بمعرفة مخارج الحروف وصفاتها حتى لا تلتبس على المستمِع[28].

هذه إحدى السمات التي تُميّز الانتظام في الشعر كما يتميّز بها، والتي تَجسّدت حتى في شكلِه الكتابي المتوغِّل في احترام الرسوم التي تحدِّدها الحروف والأسطر والمتون والهوامش في صورتها الورقيّة وصورتها الرَّقميّة المستأنِفة لتلكم الخاصية والمستأنِسة بمقتضيات التكنولوجيا الجديدة؛ حيث يتكيّف الانتظام مع الوسيط المتجدِّد كلَّ مرّة، وهي التي على الرغم من إمكانيّة اعتبارها جوانب عَرضَية، فعلى النقد الأدبي أن يتواصل معها ويخرج من تقوقعه في التصوّر الأرسطيّ وقيود تعريفاته للشعر ومن موضوعيّة النصّ للتركيز على العَرْض

كما حدث للمسرح أن انتقل به النقد من البعد النصي إلى نوعٍ من النقد الذي يُتحرّى مع ذلك أن يسمّى نقداً " فنياً "[29].

لهذا يحرص بعضُ الدارسين على تصحيح بعض الخطأ الذي يقع في تقدير التمايز بين الشعر والنثر في مظهره العادي، وذلك خارج اعتبار تلاقي الفنون وبدون مراعاة ذلك الانتظام النوعيّ السائد في لغة الشِّعر؛ وسيد البحراوي واحِدٌ من المصحِّحين والمنتصِرين لفكرة الانتظام الخاص، حيث يقول: «ولقد اختلف علماء الجمال والنقاد اختلافا شديدا في طبيعة العلاقة بين لغة الشعر واللغة العادية، فبالغ بعضهم في الفصل بين اللغتين، معتبرا "اللغة الشعرية" لغة خاصة مفارقة للغة العادية، بينما أدرك آخرون أن هناك علاقة بينهما، ولكنه رأى أن لغة الشعر تغاير اللغة العادية، أو تنحرف عنها، أو تفك آليتها وتشير هذه المصطلحات إلى أن ثمة نمطا معياريا من اللغة هو لغة النثر، وأن لغة الشعر مغايرة له أو انحراف عنه يسعى إلى فك آليته وخلق الحياة فيه. وهذا غير صحيح لأن لغة الشعر هي لغة النثر نفسها.. الألفاظ والأصوات والتراكيب نفسها، ولكنها منظمة بطريقة مختلفة، والعلاقة بينهما علاقة أخذ وعطاء دائما»[30].

2.2 تجلّي الشفاهي في الشعر:

1.2.2 طريقة تحسُّس البناء الصوتي:

أما الناحية الحديثة والقديمة في آنٍ، والتي اشتمل عليها هذا الحديث هي تبنّي المفاهيم الحديثة وتقديمها بأقوالٍ ترجع إلى القدامى، وذلك كما أتى عند غير هؤلاء من المعاصِرين الذين ألّفوا حديثاً في مفهوم الشعر كأن يقول أحمد يوسف علي الذي ذهب إلى حدٍّ نسَب فيه أقوالاً إلى بعض الشعراء:

« رأينا أثناء حديثنا، عن المعجم الشعري، أنّ ابن الرومي قد أشار إلى مبدأين من مبادئ الإيقاع: التماثل، والثانية، التوازن، وأن هذين المبدأين مردودان إلى البناء الصوتي في لغة الشعر. وهما صورة صوتية تتعلّق بالألفاظ، واللفظ هو الوحدة الصرفيّة الأولى التي تتعدّى أشكالُها ومن ثمّ وقعها على الأذن، إذا دخل في إطار التشكيل الصرفي ــ من حيث كونها اسماً، أو صفة، أو فعلاً، أو ظرفاً، أو ضميراً، أو "خوالف" أفعال مدح أو ذم، ولكلٍّ صيغة من هذه الصيغ مواضعها المختلفة التي تؤثر في دورها الصوتي بالتفاعل مع المكونات الصوتية الأخرى وهذه المواضع تتعدّد ما بين حالات الإعراب، والتضام، والمعنى، والدلالة على حدث أو الدلالة على حدث أو الدلالة على زمن، أو التعليق أو غير ذلك»[31].

ومن هنا يتبيّن أنّ البناء الصوتي يرتد إلى أصغر وحدة صرفيّة وهي اللفظ الذي ينحل إلى مقاطع تختلف طولاً وقصراً وأنّ كلّ مقطع يتكوّن من حرف صامت (كالباء والتاء والجيم) وحركة طويلة أو قصيرة (وهي الألف والواو والياء، والفتحة والضمة والكسرة) في العربيّة[32] وأنّ الإيقاع على هذا الأساس ــ أشمل من العروض المحدود بعدد من التفعيلات لأنه يرتبط بأمثال هذه الظواهر الصوتية الممثّلة في التجانس والمقاربة والتكرار، والتعادل، والتناسب والتماثل، وغير ذلك مما ينتج عن التشكيل الصرفي لمفردات اللغة.

وإذا شئنا الوقوفَ على الجانب الإيقاعي مما ذكِر في المقتبَس السابِق كالوزن الشعري، أو الجانب الصوتي كالقافية والروي، وكذلك على تكرار بعض ألفاظ النصّ المعني وتراكيبه وجرس ألفاظه، عَنَت لنا إمكانية جمع ذلك كلّه في بوتقة الشفاهي، من هنا يظهر الدور البارز الذي تؤدّيه في ترسيخ مَلَكة

الحفظ وتدعيم الرواية وتثبيت معالِم الشَّفاهي، وتُفسَّر العلاقة بين هذه الأخيرة (الحفظ والرواية والشَّفاهي) باعتِبار أنّ «عدم معرِفة الكِتابة مِن شأنه أن ينشِّطَ الرواية، حيث يستعين الإنسان بقوّته الحافِظة في اختزان المعلومات واستِرجاعها عندما يقتضي الأمر. فإذا توافرت المعرِفة بالكتابة وتوافرت وسائلُها كان التدوين ثم التأليف»[33].

ولمعرفة اللغويين قديما بأهميّة الأبنية فيما تؤدِّيه من دورٍ في تسجيل الإيقاع وكذلك نظراً لكون اللغة العربية اشتقاقية ميسِّرة لهذه المهمّة، ألَّفوا كتباً في الأسماء والأفعال ومصادر القرآن الكريم، كما أُلِّفت كتب في الصيغ والأفعال المتماثلة في أوزانها الصرفية كفعل وأفعل ومن بين من كتب حول هذا الموضوع أي (فعل – أفعل) نجد: الفراء، وأبا عبيدة معمر بن المثنّى، والأصمعي، وأبا زيد الأنصاري، وابن سلام الجمحي، والزجاج بكتابه: فعلت وأفعلت، ونجد قطرب بكتابه "فعل وأفعل" ونجد كذلك الجواليقي بكتابه "ما جاء على فعلت وأفعلت بمعنى واحد" ومن الأمثلة التوضيحية على هذه النقطة نذكر: وفيت وأوفيت بمعنى واحد، وقعت وأوقعت كذلك معناهما واحد، برد الله الأرض وأبردها إذا أصابها بالبرد، وبتّ عليه الحكم وأبتّه إذا قطعه...الخ. وكلّ هذا لا بدّ أن يكون قد ساعد الشعراء على سبل الحفظ إضافة إلى الطبع الذي سيأتي الحديث عنه أدناه.

ورغم ما خلّفته المصنّفات (المعاجم) من الموادّ المعجميّة وحفظته، فقد حثّ ابن قتيبة الشعراء على السماع عن غيرهم مباشرة، ذلك أنّ «كلّ علم محتاجٌ إلى السماع، وأحوجه إلى ذلك علم الدين ثمَّ الشعر لما فيه من الألفاظ الغريبة واللّغات المختلِفة والكلام الوحشيّ وأسماء الشجر والنبات والمواضع

والمياه. فإنّك لا تفصل في شعر الهُذليّين إذا أنت لم تسمعه بين شَابَةَ وسَايَةَ وهما موضعان»[34].

بيدَ أنَّ مسألة الإيقاع لم تسلم هي الأخرى من التقسيم إلى ما هو طبيعي وما هو مصنوع، ويرى بعضُ النقّاد المنظِّرين أنّه يمكِن حصر الإيقاع في حالة الإبداع البشري وتصنيفه في خانة الصنعة، وفي المقابِل فإنّ الإيقاع الطّبيعي التلقائي يُعدُّ خصّيصة تستأثِر بها الطبيعة لوحدها دون الإنسان؛ ذلك لأنّ الإيقاع في الإبداع البشري لا بدَّ أن يكون مَقصوداً ومركَّباً بل معقَّداً أيضاً وذا أبعادٍ متعدِّدة، بينما الإيقاع الذي تملكه الطبيعة (وشوشة البحر وزقزقة أو شقشقة الطيور) لا يستوي على أكثر من بعدين هما: الفسيولوجي البيولوجي بالنسبة للحيوان وما يتحرّك في الطبيعة، والنفسي فيما يتعلّق الإنسان, ومع ذلك كلِّه يمكِن للإنسان أن يتزوّد من الطبيعة[35]، وإذا سايرنا هذا المذهب في التقسيم فسيضطرّ المبدِع إلى بذل أكثر مِن جهد، ليس في سبيل الإبداع فحسب، بل في صقل إيقاعه الشخصي وربط مزاجه بمزاج الطبيعة أيضاً تحت إلحاح البحث عن الهدوء والصفاء النّفسي، فهنا طابِع الصنعة الممزوج بحقّ اللّجوء إلى البحار أو الحدائق أو الغابات أو الجبال.

وهذه الطريقة في تمثّل أصوات الطبيعة والانطباع بها، خصوصاً في إيقاعها الجميل النابض بالحياة، تذكِّرنا بالمفارقة التي وجدها جابر عصفور في الدلالات التي يؤدّيها مصطلح *الطَّبع* كما طرحه ابن المعتز مؤكِّداً على انسِجام تلك الدلالات، والذي يشير في ذات الأوان إلى القضاء المقضي أو "الجبر" حيث اشتقّ جابر عصفور من ناحيته "مبدأ الحركة من غير تعمّد"، و"ما يقع للإنسان من غير إرادة"؛ والذي يشير كذلك إلى النسخ أو المحاكاة المتكرّرة التي تلازم

"التقليد"، حيث لاحظ من ناحيتها الثانية، الكيفيّة التي يتركّب بها مبدأ أولي للحركة في الإنسان، أو الكيفيّة التي "يطبع" بها "المطبوع" ــ غير مختار ــ على قوالب ليست من صنعه[36].

ففي ذات الوقت حيث تزداد الأصواتُ ازدحاماً وعشوائيةً على سطح الإنسان تزداد تراكماً وتنظيماً في أعماقه، هكذا إلى أن تنمو واسِطة الحدَس وتتهذّب حاسّةً في كيانه عبر ما يرِد إلى الذهن في لحظاتٍ دون أخرى حيث تسود مشاعر دون غيرها وتلحَق بها رواسب عواطف وتضمحلّ أخرى. إنّ هذا التعليل الظاهراتي فسَّر الكثير من الشعريّة الشفاهيّة التي امتزج بها فنّ السرد القصصي[37] المتقلِّب عبر فضاءاتٍ مختلِفة على وقع التهوس بالتغيّر الذي نقلته الرواية العربيّة «هذا التهوس يظلّ مقترِناً بملحمة البحث عن هوية، سواء في حركة هذا البحث من القرية إلى المدينة، أو من المدينة العربيّة إلى المدينة الأجنبيّة، وبالعكس»[38]. كما يبدو أنّ تواصل لحظات الإلهام أو انقطاعها وثيق الصلة بما «للشِّعرِ [مِن] أوقات يُسْرَعُ فيها أَتيُّه ويَسْمَحُ فيها أبيُّه»[39].

2.2.2 طريقة الغِناء والإنشاد:

بيدَ أنّه، وإن كان لا يزال يُقال حديثاً إنّه بإمكان الولوج إلى الأثر بواسِطة الحدس[40]، فإنّه «يتمّ اختبار هذا الحدس بواسِطة الملاحظة والاستِدلال في حركةٍ تُراوِح بين مركز الأثر وهامشه، هذا الحَدس هو بمثابة "الموضة" الذهنيّة التي تُنبِّهنا إلى أنّنا على الطريق السويّ»[41]. هذا ما حمل البعض إلى التزوّد بالكيفيّة التي يُستخدم بها مصطلح الإيقاع في الموسيقى، باعتباره تنظيمًا للشق الزمني منها. غير أن ظاهرة الإيقاع ظاهرة شائعة في مختلف الفنون، وليس فقط في الموسيقى، سواء كانت فنونًا سمعية أم بصرية. بل يمكن القول إنّه ــ بمعناه

العام كتنظيم لعناصر ــ يمكن أن يكون خاصية جوهرية في الحياة بمظاهرها المختلفة. فليس ثمة مظهر يمكن أن يتخلى عن نظامه الخاص الذي يؤدي، عبره، وظائفه.

ورغم ذلك فإنّ القاموس العربي يذكر لفظ "الإيقاع" بحالته الاصطلاحية في علم الموسيقى، بمعنى إيقاع ألحان الغناء وتبيينها وتكاد لا تخلو أغلب كتب الموسيقى في الثقافة العربية القديمة من ذكره بوصفه مصطلحا في علم الموسيقى. ويكشف التدقيق في معناه الاصطلاحي عن سمة جوهرية فيه، تربطه مع أغلب مشتقات مادة "وقع" فابن سينا (ــ 428هـ) يقول: إن الإيقاع "تقدير ما لزمان النقرات" وفي هذا عنصران: النظام والصوت[42]. «غير أن الإيقاع في الشعر لا يقف عند حدود هذا المعنى العام، وإنما يحقق علاقة قوية مع الإيقاع الموسيقي تمتد منذ بداية نشأة الإنسان على الأرض. ذلك "أن الفنون الثلاثة المتعلقة بالرقص والموسيقى والشعر لا تشكل سوى فن واحد في الأصل. وقد كان منبعها الحركة الإيقاعية الصادرة عن الأجسام البشرية المندرجة في العمل الجماعي"»[43].

وليس ببعيدٍ عن هذا ما يردِّده جابر عصفور في كثيرٍ من كتاباته على غرار هذه العبارة: «إنّما الشعر ما أطرب، وهزّ النفوسَ، وحرك الطباع، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له»[44]. وليس له ذلك إلاّ إذا تمّ إنشادُه وإسماعه وتمثّله، ويصحب ذلك شغلٌ آخر هو من صلاحيات الإيقاع الصوتي ويوازيه ما قد يبذله الشاعر من أداء يظهر عبره ما قد يبلغه من إبداء طاقاته الشعريّة: «هذا التعريف يحدِّد التلوينَ العاطِفيّ الذي يُحدثه الشعرُ في نفس المستمع. [بينما]

الفلسفة وجرّ الأخبار والحكمة والمَثل ميادين بعيدة عن الشعر لأنّها لا تُحدِث الطربَ»[45].

وكذلك ربط أدونيس بين الإنشاد والغناء إذ قال: « وليس الإنشاد إلاّ شكلاً من أشكال الغناء. ويحفل الموروث الأدبي العربي، بالإشارات إلى ما يؤكِّد ذلك. فكثيراً ما شُبِّه الشعراء المنشِدون بالطيور المغرِّدة، وشُبِّه شعرهم المنشود بتغاريدها. وثمة كلمة مشهورة توجز ما نذهب إليه، تقول: "مِقود الشعر الغناء". وإذا أضفنا إليها قول حسّان بن ثابت الذي وصف بأنّه "شاعر النبيّ"، وهو بيته المشهور:

"تَغَنّ في كلّ شعرٍ أنت قائله إنّ الغناء لهذا الشعر مضمار"»[46].

وبعد هذا الكلام الذي سُقناه لأدونيس وبعد أن لاحظ أنّ الصلة العضويّة بين الشعر والغناء تتجلّى لنا في الجاهليّة، لا يتردّد في أن يشتقّ دلالة هي غاية في الأهمية لاتصالها بموضوع الشفاهي، يقول ضمنها: «ومن هنا نفهم دلالة القول إنّ العرب كانت "تزن الشعر بالغناء"، أو "إنّ الغناء ميزان الشّعر" [...] وأسطع دليل على أنّ الشعر، بالنسبة إلى العربي الجاهلي، إنشاد وغناء، كتاب "الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني، الذي يقع في واحدٍ وعشرين مجلّداً، والذي صرف في تأليفه خمسين سنة»[47].

كما يربط شوقي ضيف ازدهار الغزل في البيئة الأندلسيّة بتواجد العنصر النسويّ الملحِّن والمغنّي والذي لم يكن موضوع القصائد الغزليّة فحسب بل ساهم في الترويج لهذا الفنّ عبر المنتديات التي كانت بعضُ النسوة يعقدنها ومِن دون أن تخلُ مجالسهنّ من حضور الرجال؛ ويرجع ذلك إلى كون «الأندلس كانت تتمتّع بغير قليل من الحرية ممّا أتاح [للمرأة] أن تعقد الندوات في دارها وأن

يختلف إليها الشباب والرجال لتبادل الأحاديث الأدبيّة على نحو ما هو معروف عن ولاّدة بنت الخليفة المستكفي، وكانت شاعِرة وجميلة خلاّبة»[48].

3.2 التناسب في ظلِّ ثنائيّة الشعر والخطابة:

بل إنّ التشبّث بخاصية التناسب المبلوَرة على أضواء الشفاهي والمضيئة لمفهوم الشعر، حملت جابر عصفور على أن يقرأ موضوع "علم البلاغة" ذلك الملاذ القديم لكلِّ دارِسٍ للأدب، قراءةً جديدةً جعلته يصنِّفه في "علم لساني كلي"، وعلّل اختياره هذا باستحضار أقرب النصوص القديمة إلى نظرتِه الحديثة كما سنرى أدناه.

والبحث الحثيث في تحديد الموضوع كانت وطأته فاعِلة، إذ لم يتم بدون التوفيق بين تعيين المعالجة التي هي وقفٌ على الشعر وبين تسجيل تلك الخاصّة بما سوى الشعر؛ فلم يكن بذلك أنجع من تغيير طريقة التصنيف التي يُعمَد فيها إلى بناء ثنائية جامعة ومانِعة، فكانت ثنائيّة (الشعر والخطابة) التي قد تتمثّل لنا واجِهة أخرى لثنائيّة (الشعر والنثر)[49]، كما يمكن فهم الأمر بأنّه قد حصل بدافع رغبة جابر عصفور في التلميح إلى التقسيم الإغريقي الذي سنّه أرسطو في فنّ الشعر (الشعريّة) حيث التمييز بين الشعر والخطابة. وبدون أن يبتعد في ذلك عن القول الذي يذهب إلى أنّ «الشعر، إذن، قياسٌ على الخطابة أو "فنّ الإقناع" عند أرسطو الذي يقوم على ثلاثة أصول، هي الإيجاد، والتنسيق، والتعبير. فالإيجاد ابتكار المعاني المقنعة استناداً إلى الأمثلة والقياس؛ أما التنسيق فهو ترتيب المعاني وربطها لتؤدّي غايتها واضِحة؛ والتعبير يعني الإفصاح عن هذه المعاني في شكل برهانٍ مركّز»[50]. ولكي نستوعب هذه النقطة الدقيقة والمتشعِّبة

كما ينبغي لها، علينا بالرجوع إلى طرح جابر عصفور عينه، وهو طرحٌ ولج فيه من بوابة تحليل المصطلح.

« وإذا تجاوزنا تحديد مصطلح "العلم" أو "الصناعة" إلى الموضوع نفسه، قلنا إنّ موضوع "علم البلاغة" أو صناعتها "هو الأدب"، وبخاصة الشعر والخطابة. ولكن الشعر يحتلّ ــ في هذا الجانب ــ أهمية لافتة تميّزه عن الخطابة، لما يلعبه من دور متميِّز في حياة الجماعة من ناحية، ولما ينفرِد به من خصائص تشكيلية من ناحية أخرى. وما دام موضوع "علم البلاغة" هو الأدب، فمادّته التي يتعامل معها هي الكلمات المنتظمة في سياقٍ متميِّز»[51].

فهكذا تمّ حصرُ مادّة "علم البلاغة" فيما يُتعامل معه من الكلمات المنتظمة في سياقٍ متميِّز. أمّا والحال هذه، فإنّه ليس من المستساغ أن نفوّت ما أراد جابر عصفور لفت الانتباه إليه من خلال إضافةٍ ذكَر فيها: "الكلمات المنتظمة في سياقٍ متميِّز"؛ ثمّ إنّه لا يتّضح مغزى إشارته إلاّ إذا استعجلنا الوقوفَ عند "السياق" المتضمِّن **للمحيطين، اللَّفظيّ والمقامي، المقيمين في محلّ الشفاهي.**

▪ **المحيطان، اللَّفظيّ والمقامي، في محلّ الشفاهي:**

وأدقّ المفاهيم التي تَعنينا منه هو أنّه المحيط اللَّفظيّ والمقامي المحصِّل للدلالة، ويسمي محلِّلو الخطاب المحيط الأوّل بـ (Cotexte)[52]. تتراءى طبيعة ذلك المحيط في مجمل معناه على ضوء الإمعان في تقسيم السياق؛ وقد جرى تقسيمه إلى أنواعٍ، والتقسيم المركَّز هو ما يشمل التمييز بين أربعة أنواعٍ هي: السياق اللغوي، السياق العاطفي، سياق الموقف، السياق الثقافي[53]. ففي كلِّ حالةٍ من هذه الحالات لا بدَّ أن يكون السياقَ متميِّزاً ومميِّزاً، وذلك نسبة إلى ما يضاف إليه: التراكيب اللّغويّة النوعيّة، الإحساس الشخصي الفريد والعواطِف المختلِفة،

المواقف المتميِّزة، والثقافات المتنوِّعة. وهذا التنويع يتقاطع مع التعديد الذي ضبطه عبد الهادي بن ظافر الشهري قائلاً: « يمكن القول بدءا إنّ مصطلح السياق يطلق على مفهومين:

1. السياق اللغوي.
2. سياق التلفّظ، أو سياق الحال، أو سياق الموقف»[54]

فالمفهوم الأول هو المفهوم الأكثر شيوعا في البحث المعاصر إذ فيه تنتظم الكلمات، فهو الجواب البديهي عندما يتبادر إلى الذهن السؤال الهام، وهو: ما السياق؟ إنه حسب المعجم تلك الأجزاء من الخطاب التي تحف بالكلمة في المقطع وتساعد في الكشف عن معناها[55]. أما المفهوم الثاني فيدلّنا على ما يفتقر إليه انتظام الكلمات في السياق الأوّل من مراعاة سياق الحال أو دراستها من جانب هذا الأخير، أو تحليلها في أذهان كلٍّ من المرسل والمرسل إليه من جانب آخر، وهذا ليس بالأمر اليسير، لأهميّته ودقّته، ثمّ لكونه يتطلّب مراعاة عنصر "المباشرة" التي يقتضيها الشفاهي بل يلفت اهتمام الدارسين الباحِثين عن آثار "المباشرة الشفاهيّة" المتبقية في الكتابي[56]؛ ولذلك كلِّه يعترف كارنب (Carnap) بأنّ الحلّ يوجد في التداولية التي تُعدّ درساً غزيراً وجديداً، بل يذهب إلى أكثر من هذا بقوله إنها قاعدة اللِّسانيات التي كان من الأولى أن تراعي المقام، إذ إنها محاولة للإجابة عن أسئلة تطرح نفسها على البحث العلمي، ولم تجب عليها المناهج الكثيرة، وقد لا تسلم من المشكلات حالها حال أي منهج لدراسة اللغة بمعزلٍ عن المقام[57].

وقد لاحَظ هذا المعتبَر علماء اللّغة في أشدّ فروعه اهتماماً بالدلالة، إذ «يقرر ليونس [Lyons] أنّ كلَّ ملفوظ مدعو إلى الانتظام في ظروف فضائيّة

وزمانية معيّنة تحدّد أفقه وشروط تدلاله وإمكاناته. ويبدي شيس الموقِف نفسه مضيفاً أنّ وظيفة هذه الظروف تكمن في ترسيخ التلفّظ في إطاره المادي»[58].

واللاّفِت للانتباه هو أنّ مفهومَ (المقام) ازداد رسوخاً لدى السكاكي الذي جعل نجاعة الخطاب موقوفة على مراعاة ما قد يشمل المقامات من تباين. يقول: «فمقام التشكّر يباين مقام الشكاية ومقام التهنئة يباين مقام التعزية، ومقام المدح يباين مقام الذم، ومقام الترغيب يباين مقام الترهيب، ومقام الجدّ في جميع ذلك يباين مقام الهزل»[59].

فمهما صُنِع بناءً على عنصر السياق وتنوّعاته تلك، مِن عللٍ واحتمالاتٍ يُحتجّ بها في سبيل توسيع دائرة البلاغة إلى أن تخرج نحو شيءٍ آخر بعد أن تكون قد حُصِرت كعلم يدرس الأدب، فالمقصود من السياق الذي "تنتظم فيه الكلمات" ـــ كما جاء عند جابر عصفور ـــ إنّما هو السياق اللّغويّ الذي يحصل للتناسُب أن يتظاهر فيه كخاصية شعريّة نوعيّة يعضدها: لعلّ هذا ما استقرّ في ذهن الناقِد وجعله يدافع عن الفكرة التي تقول بأنّ «العلم [البلاغة] ـــ من هذه الناحية ـــ يشارِك مع علوم اللّغة أو اللِّسان، ولكنه ينفرد عنها بصفة أو صفات تتبع من خصوصيّة مادّته على مستوى التشكيل والتأثير»[60].

فحتى هذا التأثير (السمة الفارقة لمادّة البلاغة) إنّما هو مرتبِط بالتشكيل اللّغويّ. أما الفيصل بين المجالين (البلاغة وعلوم اللّغة) فيؤكِّد عليه جابر عصفور بعد ذكر المشترك بهذه الطريقة: «قد يشترك علم البلاغة مع علوم اللّغة في دراسة ظاهرة واحِدة، هي الأدب الذي يتألف من كلماتٍ، ولكن كيفية الدراسة وطرائقها مختلفة اختلافاً بيناً بين العلمين. إنّ علوم اللّغة تقوم على مجموعة من الأسس المعياريّة لا تفارق مفهوم الصواب والخطأ إلى مفهوم أو

مفاهيم أخرى ذات محتوى متصل بالقيمة، وعلى العكس من ذلك علم البلاغة الذي يشغل بقضية القيمة التي تنطوي عليها اللّغة الأدبية في مستويات متعدّدة. ومن هنا يمكن أن نفترِض ــ مع حازم ــ أنّ الجانب اللّغوي في علم البلاغة بمثابة "علم لسان كلي" يتميّز عن العلوم اللّغويّة الجزئيّة ويتجاوزها، لأنه لا يهتمّ بجانب الصحة بقدر ما يهتم بجانب القيمة. ولذلك يقول حازم "معرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها بشيء من علوم اللِّسان إلاّ بالعلم الكلي في ذلك، وهو علم البلاغة، الذي تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع، فيعرف حال ما خفيت به طرق الاعتبارات من ذلك بحال ما وضحت به طرق الاعتبار، وتوجد طرقهم في جميع ذلك تترامى إلى جهة واحدة من اعتياد ما يلائم واجتناب ما ينافر"»[61].

ولا يتمّ حصر القيمة خارج المجال الذي يدلي فيه المتلقّي بمشاركة حتى لو يُنفَذ من خلالها نحو سياقاتٍ أخرى تلعب دورها، فكذلك يُعدُّ المتلقّي معياراً تبرز عبره الاعتبارات التي يتحدّث عنها حازم القرطاجني والمتضمَّنة في نصّ جابر عصفور. وهذا يندرِج في إحدى الخصيصتين اللتين يتحدّث عنهما صاحب هذا المقتبَس مستوحياً أبا حيان التوحيدي:

«وفي أدبنا العربي، من الملاحظ تحرك إبداعه في آفاقٍ شفاهيّة تشي بها خصيصتان؛ أولاهما: أنّه إبداع لفظي، قوامه المادة الصوتية؛ أي الكلمة، وهو ما أكّده أبو حيان التوحيدي في حديثه عن العرب؛ حيث: "كان ولعهم بالكلام أشدَّ من ولوعهم بكلّ شيء، وكلّ ولوع كان لهم بعد الكلام فإنّما كان بالكلام [...]»[62]. وإذا ذهبنا نبحث عمّا يقصده أبو حيان المستشهَد به في هذا المقتبس

نجد جانباً منه في المجالس التي يجتمع فيها القوم يتحدّثون عن الأدب تمتّعاً (اللّذة) ونقداً (القيمة) وتدارساً (اللّغة المتميِّزة).

وبالتالي يُعقِّب جابر عصفور على قول حازم القرطاجني قائلاً: «ومحصلة هذه العبارات أنّ علم البلاغة علم يرتبط بطبيعة مادته، وهي لغة الأدب، وبالتالي فهو علم لسان. ولكن ما دامت طبيعة المادة متميزة في تركيبها ونظامها الدلالي، فإنّ علم البلاغة يغدو علم لسان كلي "تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع". ويمكن لدارس البلاغة ــ بالتأكيد ــ أن يفيد من علوم اللّغة، أو علم اللِّسان الجزئي، لكنه يتجاوز هذه الإفادة إلى مستويات أكثر خصوصية وتميّزاً، ذلك لأنّ صناعة البلاغة لا يليق بها ــ ما دامت تهتم بجانب القيمة ــ أن تخرج إلى محض صناعات اللسان الجزئية، التي تنحصر في مستوى الصحة اللغوية بمعناه الضيق، وإنما عليها ــ أي صناعة البلاغة ــ أن تدور حول قوانين كلية»[63].

ولا شكَّ أنّ هذه القوانين الكلية التي يوجد التناسب في طليعتها، تشمل بالإضافة إلى ذلك التناسب أموراً يسلم الحديث عنها في هذا السياق وهي الاتساق والانسجام اللذين لا يُطلَبان في الشعر فحسب، إنّما يتعدّاه إلى الخطابة كطرفٍ ثانٍ، فما بدأ ضبابياً على مستوى التناسب سيتضح أكثر بإدخال خصيصتيْ **الاتساق والانسجام** من باب ثنائية (الشعر والخطابة). ذلك أنّ التناسب كما حدّده جابر عصفور ينفتح على احتمالين: إمّا أن يكون مجرّد بنية شكليّة تتكرّر في النصّ، تُملأ كلَّ مرّة بعناصرَ جديدة أم هو خاصية أسلوبيّة ومظهر جمالي خلاّق يساهم في اتّساق النصّ ونموِّه وفرادته.

الهوامش

---

1 يُنظَر: عبد الرحمن الحاج صالح، اللّغة العربيّة بين المشافهة والتحرير بحوثٌ ودِراساتٌ في اللّسانيات العَربيّة، ج.1، موفم للنّشر، الجزائر، 2007، ص.64.

2 أحمد أبوزيد، هل تقوم لغة عالميّة واحِدة ؟، ضمن المعرفة وصناعة المستقبل، سلسلة كتاب العربيّ (61)، وزارة الإعلام (مجلّة العربيّ)، الكويت، 2005، (ص.14 ــ 23)، ص.14.

3 يُنظَر: عبد العزيز جسوس، نقد الشِّعر عند العرب في الطور الشفويّ، ط.2 (معدَّلة)، المطبعة الوطنية الداوديات، مراكش (المغرب)، 2008.

4 يُنظَر: والتر ج. أونج، الشفاهيّة والكِتابيّة، ترجمة حسَن البنا عز الدين ومراجعة محمّد عصفور، سلسلة عالم المعرفة (182)، المجلِس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994. وكذلك: عمر عبد الواحد، السَّرد والشّفاهية: دراسة في مقامات بديع الزمان الهمذاني، ط.2، دار الهدى، المنيا (السودان)، 2003، ص.08 ــ 10.

5 يُنظَر: أحمد سعيد أدونيس، الشّعريّة العربيّة، ط.2، دار الآداب، بيروت، 1989، ص.05.

6 يُنظَر: محمّد عناني، المصطلحات الأدبيّة الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي عربي..، ص.66.

7 يُنظَر: محمد حافظ دياب، إبداعيّة الشفاهي والكتابي: محاورة نص شعبي، فُصول، ع.64، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 2004، (ص.30 ــ 48)، ص.31 ــ 33؛ وهو المصطلح الذي حظي باحتيارنا،.

8 ابن منظور، لسان العرب، م.3، دار صادر، بيروت، 1997، مادّة (شفه): ص.453 ــ 454.

9 يُنظَر: أبو القاسم الزّمخشريّ، أساس البَلاغة: مُراجعة وتَقديم: إبراهيم قلاتي، دار الهُدى، عين مليلة ــ الجزائر، 1998، ص.353.

10 إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ج.1 ــ 2، (د.د.ن)، القاهرة، 1972، ص.513.

11 المرجع نفسه، ص.513.

12 عبد القادر الفاسي الفهري، عن أساسيات الخطاب العلمي والخطاب اللّساني، ضمن سلسلة معالم: المنهجيّة في الأدب والعلوم الإنسانيّة، ط.2، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، 1993، (ص.41 ــ 63)، ص.43.

13 ونجد هذا الصراع مجسَّدًا في عبارة حسن البنّا عز الدين الشعريّة والثقافة:: مفهوم الوعي الكتابيّ وملامحه في الشعر العربيّ القديم..، 2003.

14 محمد حافظ دياب، إبداعيّة الشفاهي والكتابي: محاورة نص شعبي، فُصول..، ص.32. نقله عن: Albert. Lord, The singer of tales, Cambridge, Harvard University Press, 1960, p.35.

15 عبد العزيز جسوس، نقد الشِّعر عند العرب في الطور الشفويّ..، ص.25. نقله عن: طه إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الحكمة، بيروت، ص.11.

16 المرجع نفسه، ص.23 ــ 24.

17 جابر عصفور، مَفهوم الشِّعر..، ص.342. نقل الأقوال عن: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،: ص.286، ص.93، ص.117.

18 أبلاّغ محمد عبد الجليل، شعريّة النصّ النثري: مقاربة نقديّة تحليليّة لمقامات الحريري، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء (المغرب)، 2002، ص.15.

19 دومينيك مانقونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمّد يحياتن، منشورات وزارة الثقافة ــ منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص.79.

20 جوليا كريستيفا، اللّغة: نظريّة التّواصُل واللّسانيات والتسمية، ترجمة عزيز توما، كتابات معاصرة، م.8 /ع.31، بيروت، آذار ــ نيسان 1997، (ص.138 ــ 140)، ص.139 ــ 140.

21 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقديّ والبلاغيّ عند العرب، ط.3، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء ــ بيروت، 1992، ص.07.

22 يُنظَر: المرجِع نفسه، ص.21.

23 يُنظَر: المرجِع نفسه، ص.117.

24 المرجِع نفسه، ص.117. نقل قول الفراء عن: ابن جنّي، الخصائص، ج.3، ص303، وقول سيبويه عن: سيبويه، الكتاب، ج.1، ص.08.

25 سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب، ط.1، نوارة للترجمة والنشر، القاهرة، 1996، ص.10.

26 جابر عصفور، مَفهوم الشِّعر: دِراسة في التّراث النّقديّ، ص.342 ــ 343.

27 جابر عصفور، المرجِع نفسه، ص.342 ــ 343.

28 يُنظَر: محمّد الصفراوي، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 ــ 2004): بحث في سمات الأداء الشفهي؛ علم تجويد الشعر، النادي الأدبي (الرياض) والمركز الثّقافيّ العربيّ (الدّار البيضاء ــ بيروت)، 2008، ص.15.

29 يُنظَر: سعيد يقطين، النصّ المترابِط ص.194.

30 سيد البحراوي، المرجِع السابق، ص.08.

31 أحمد يوسف علي، مفهوم الشعر، دار الأنجلو المصرية، القاهرة، 2004، ص.447.

32 يُنظَر: شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم، الرياض، 1982، ص.52.

33 عزّ الدين إسماعيل، المصادِر الأدبيّة واللّغويّة في التّراث العربي..، ص.13.

34 ابن قتيبة، الشِّعر والشّعراء، تقديم الشيخ حسن تميم، دار إحياء العلوم، بيروت، 1984، ص.36.

35 سيد البحراوي، في نظريّة الأدب: محتوى الشّكل (مساهمة عربيّة)، الهيئة المِصريّة العامّة للكِتاب، القاهِرة، 2008، ص.103 ــ 104.

36 يُنظَر: جابر عصفور، قراءة التّراث النّقدي، ص.217.

37 وولفكانك أيزر، سيرورة القراءة: مقاربة ظاهراتيّة، ترجمة فاطمة الذهبي، نوافذ، ع.*15*، النّادي الثّقافي، جدّة، المملكة العربيّة السّعوديّة، مارس *2001*، *(ص.127-144)*.

38 جابر عصفور، عصر الرواية، العربيّ، ع.405، الكويت، أغسطس 1992، ص.116.

39 ابن قتيبة، المرجِع السابق، ص.35.

40 ينظَر: ثامر الغزي، القراءة الأسلوبيّة بين الإنشائيّة والهيكليّة، علامات في النّقد، م.9، ج.33، النّادي الثّقافي، جدّة، المملكة العربيّة السّعوديّة، سبتمبر 1999، (ص.355 ــ 372)، ص.358.

41 المرجِع نفسه، ص.358.

42 يُنظَر: يوسف إسماعيل، بنية الإيقاع في الخطاب الشعري: قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004، ص.06. نقله عن: لسان العرب، م.8، ص.48، ودائرة معارف القرن العشرين، ص.194. الموسيقى (الشفاء)، ص.81. والكافي في الموسيقى، ص.44.

43 سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب..، ص.08.

44 جابر عصفور، الترجمة ونشأة الرّواية العَربيّة، العربيّ، ع.498، الكويت، مايو 2000، (ص.78 ــ 83)، ص.78.

45 عَبد الفتَّاح كيليطو، الأدب والغرابة: درَاساتٌ بنيَويّة في الأدَب العَرَبي، ط.3، دار الطليعة، بيروت، 1997، ص.88 ــ 89.

46 أحمد سعيد أدونيس، الشّعريّة العربيّة (محاضرات ألقيت في الكوليج دو فرانس، باريس، أيار 1984)، ط.2، دار الآداب، بيروت، 1989، ص.07 ــ 08.

47 المرجِع نفسه، ص.08.

48 شوقي ضيف، الشعر وطوابِعُه الشعبيّة على مرّ العصُور، ط.2، دار المعارف، القاهِرة، 1984، ص.187.

49 يُنظَر: .

50 إبراهيم رماني، الشعر ــ الغموض ــ الحداثة: دراسة في المفهوم، فُصول، م.7 / ع.3 ــ 4، (قضايا المصطلح الأدبي)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، يناير ــ مارس 1986، (ص.83 ــ 90)، ص.84. نقله عن: أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج3 (صدمة الحداثة)، ص.303 ــ 304.

51 جابر عصفور، مَفهوم الشِّعر..، 1995، ص.157 ــ 158.

52 Patrick Charaudeau & Dominique Mainguenau, Dictionnaire d'analyse du discours, Ed. Seuil, Paris, 2002, p.134.

53 يُنظَر: نسيم عون، الألسنية: محاضرات في علم الدلالة، دار الفارابي، بيروت، 2005، ص.159.

54 عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، ط.1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2004، ص.40.

55 Patrick Charaudeau & Dominique Mainguenau, Dictionnaire d'analyse du discours, Ed. Seuil, Paris, 2002, p.134.

56 يُنظَر: Pius Ngandu Nkashama, Ecriture & discours littéraire, Ed. L'harmattan, Paris, 1989, p.19.

57 ينظَر: فرانسواز أرمينكو، المقاربة التّداولية، ترجمة سعيد علّوش، مركز الإنماء القومي، الرباط، 1986، ص.07.

58 محمد الناصر العجيمي، سياق التلفّظ وقيمته في تحليل الخطاب تعميماً والخطاب السردي تخصيصاً، فُصول، ع.62، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ربيع وصيف 2003، (ص.46 ــ 69)، ص.51. نقل القول الأوّل عن: J. Lyons, Sémantique linguistique, Trad. du J. Durand et D. Boulonnais, Coll. Langue et langage, Ed. Librairie Larousse, Paris, 1990, p.119. والقول الثاني عن: شيس وفيلولي ومنجنو، لسانيات فرنسية، م. م. ص.73.

59 أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه وشرحه نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت، 1983، ص.168.

60 جابر عصفور، مَفهوم الشِّعر..، 1995، ص.158.

61 المرجع نفسه، ص.158. نقل القول عن: حازم القرطاجني، المنهاج، ص.226 ــ .227

62 محمد حافظ دياب، إبداعيّة الشفاهي والكتابي: محاورة نص شعبي، فُصول..، ص.33. نقل القول عن: أبو حيان التوحيدي، مثالب الوزيرين، دمشق، دار الفكر، 1991، ص.274.

63 جابر عصفور، مَفهوم الشِّعر..، ص.158 ــ 159.

مرجعيات التعليل بين ابن جني والخليل.
دراسة تحليلية وموازنة بين منهجيهما في التعليل.

أ– د: رشيد حليم

جامعة تبسة

إن الاتجاه إلى التساؤل والبحث عن كنه الموجودات أمر غريزي في الإنسان الذي يعيش في ظروف طبيعية، فهو يحاول دائما الإحاطة بمدركات واقعه وتفسيرها.

ويلجأ الإنسان بحيزته عند رؤيته حدثا إلى الاستفهام عن علة وقوعه وسبب حدوثه، والباحث في أي مجال معرفي أكثر نزوعا إلى هذا الأسلوب، متيقنا في نفسه أن لكل ظاهرة حادثة، ولكل معلول علة.

إن مبدأ العلية أصل فطري في جوهر الذات الإنسانية التي تسعى إلى الكشف عن غوامض الأحداث، رغبة في معرفة لبسها حتى يبطل عجبها. ولذلك لا تخلو المعرفة مهما كان نوعها من أي نزعة تبريرية.

والتعليل أسلوب شائع عند جميع الشعوب، وتتمتع به كل اللغات المنطوقة، وقد يرتبط بالمعاني الكلية لعبارة التساؤل (لماذا) أو (كيف)، طلبا للعلم أو معرفة شيء ما كان مجهولا[1].

والعربية شبيهة بجميع اللغات تتمتع بأضرب من الصياغات لقواعد البرهان المتعلق بتبرير القواعد وتفسيرها، والبحث عن ذرائع لاستخدماتها من خلال ما تجمعه من أدوات، وما تقيده من سياقات ،يؤدى بها تعليل الأشياء.

إن التعليل سمة لغوية، شهدها اللسان العربي مند القدم، ولقد وقر في نفوس اللغويين القدامى أن الأعراب كانوا يدركون علل ما يقولون، وأنهم كانوا

يعللون بعض ما يقولون، ومن ثمة جعل النحاة نص العربي على العلة أو إيمائه إليها، مسلكا من مسالك العلة.[2]

فالفصحاء يدركون العلة في مواضع استعمالاتهم بالفطرة، وإذا كانت العرب تعرف العلل، فلا بد أن تكون أمة حكيمة، ومن ثمة يصبح الكشف عنها نوعا من بيان حكمة العرب. هذا وقد دعا الاستاذ تمام حسان إلى حسن إقامة موازنة منهجية بين نظرة الخليل في التعليل وبين تأصيل ابن جني في الغرض نفسه[3] ، منبها على وجود تمايز منهجي بين تنظير العالمين لموضوع العلة.[4] إضافة إلى جزئيات أشرنا إليها في تطرقنا إلى منهج الخليل في التعليل، وقد استمد منه الخالفون – ومنهم ابن جني – كثيرا من الأفكار العلمية[5] .

ومن ثمة تجد مقالتنا شرعة التطرق إلى بحث هذا الموضوع من زاوية منهجية، وأخرى من زاوية الموازنة بين رؤيتين علميتين مختلفتين لرجلين من أعظم ما أنجبت الحضارة الإسلامية جدة في التأصيل لعلوم العربية وسبقا في التنظير لأسسها، على اختلاف في الامتداد الزمني، إذ ينتمي الأول إلى منطلقات الثقافة العربية، بينما يتنسب الثاني إلى الطور المشرق للحضارة العربية الإسلامية الذي بلغته في القرن الرابع الهجري.

أولا: مفهوم التعليل:

التعليل أسلوب لغوي يفيد التقرير والأبلغية[6] فهو نوع من أنواع التأكيد لبلوغ درجة التثبت والاطمئنان بصحة الخبر أو الحكم، وذكر الشيء معللا يقوي تأثيره في النفس وثقتها به[7]. من ذلك أن إثبات الحكم معللا أشد تأثيرا من إثباته مجردا من التعليل، وقد كانت آيات الذكر الحكيم تومئ إلى تعليل الأحكام بالفعل عند ذكر حكمها وبيان مقصدها. فدلالة الخمر هي كل ما يذهب بالعقل سواء كان سائلها أم يابسا أم غازيا، وهذه الأشياء متشابهة في الأثر، فحكمها واحد وهو التحريم المطلق، أما تعليل تحريمها فإن تفضي إلى الفتنة والنزاع. ولعل

ذكر هذا الأمر وحده لا يحمل متعاطوها على على تركها، فقد ذكر أعظم من ذلك، وهو الصد عن طاعة الله وعن أداء الفرائض، وهذا أمر مهول مفض إلى الكفر والخروج عن سلطان الشريعة كما يضبطه النص القطعي من كتابه عز وجل: (وإنما يريد الشيطان أن يوقّع بينكم العداوة والبغضاء في الخمر والميسر ويصدّكم عن ذكر الله وعن الصلاة، فهل أنتم منتهون) [8]

1- والتعليل في اللغة سقي بعد سقي، وجني الثمرة مرة بعد مرة، وتعلل بالأمر واعتل، تشاغل، وعلله بطعام وحديث ونحوهما، تشغله بهما، وتعلل به أي تلهي به.[9]

ويقصد بالعلة في اللغة معاني متعددة، ذكرها بعض أصحاب المعاجم منها ما تفيد:

- الداء والمرض، عن ابن الأعرابي، عل الرجل يعل من المرض[10].

- الحدث الشاغل: إذ صار شغلا ثانيا منع صاحبه عن شغله الأول[11] فتغير حاله بحلوله.

وعلى الجمع بين المعنيين، الأول والثاني، ذكر الفيومي (ت 770 هـ) قال: العلة المرض الشاغل والجمع علل، وأعلله الله فهو معلول[12] .

- الحجة، قالها الفارابي، ومنقولة عنه، إذ تمسك بالحجة، جعله ذا علة، ومنه اعتلالات الفقهاء، واعتلالاتهم[13] أي أدلتهم في مسائل التشريع.

- العذر، أي الترخيص نحو قول العرب في المثل: "لا تعدم خرقاء علة[14]. ويضرب هذا المثل لكل من يعتل ويعتذر وهو يقدر، فوضع العلة موضع العذر. [15]

- السبب: فيقال هذا علة لهذا، أي سبب له، وجاء في تعريفهم للسبب، هو ما يتوصل به إلى غيره [16].

هذا التفسيرحسي، فالسبب هو الحبل الذي يستعمل لتوصيل الماء من البئر، ثم استعير لكل ما يتوصل به إلى شيء، فبوجود الحبل(السبب) يحصل التوصل إلى الماء، فيحدث تغيير.

وجاء في التاج أيضا نقلا عن خالد بن جنبة "لا يدعي الحبل سببا حتى يصعد به، وينحدر به[17].

وصرح ابن منظور أن العلة قد ترد بمعنى السبب، مستدلا بمقولة عائشة –ض– قالت: كان عبد الرحمن يضرب رجلي بعلة الراحلة أي بسببها، يظهر أنه يضرب جنب البعير برجله، وإنما يضرب رجلي[18].

2- اصطلاحا:

أ- عند المناطقة:

المنطق صناعة معرفية ذهنية تتخذ من الحجج والاستدلالات معاول للوصول إلى تجلية الحقيقة في أبلغ صورها، وينسب هذا النوع من التفكير العلمي إلى رائد الفلسفة اليونانية أرسطو حيث يرى بعض الدارسين أن فلسفته العقلية إنما استمدها من ترعرعه في بيئة التنظير اللغوي. فقد قيل إن أرسطو قد تأثر بأبحاث النحويين الاغريق في منطقه[19]

إن العلة عنصر أساسي من عناصر المنهج الأرسطي، وهي ترتبط عنده بالمعرفة عموما وقد فصل الحديث عنها، حين جعلها أربع علل:

- مادية: وهي التي يجاب بها عن: ما الشيء؟
- صورية: وهي التي يجاب بها عن: كيف؟
- فاعلية: وهي التي يجاب بها عن من فعل الشيء؟
- غائية: وهي التي يجاب بها عن: لم؟[20]

والحق، فإن التعليل كان من الأصول الأولى للدرس اللغوي العربي وظل يتطور بفضل مؤثرات الثقافات الوافدة حتى برز التعليل الأرسطي واضحا عند

متأخري النحاة، أبرزهم الاستراباذي (ت 686 هـ)، خاصة تعليله للمعمولات، نحو تبريره نصب المفعول له.(21)

وكتب ابن جني تبرز تأثره بالمنطق، وفي منهج العلل أكثر بروزا حيث انتهى في موضوع شرحها وبيان ضروبها إلى أن علل النحويين قريبة من علل المتكلمين، وهي تقوم في جوهرها على فهم الأسباب المادية في اللغة، وهي من مجملها علل غائية جاءت نتيجة للاستقراء اللغوي الذي انتهى إلى وجود علل يمكن تحديدها في الاستعمال.(22)

ب- عند الفقهاء :

العلة عند علماء الفقه هي الركن المهم من أركان القياس، ولقد كانت فيها دراسات أبانت عن مفاهيمها وأقسامها وقوادحها ومسالكها.

ورد في مفهومها عند بعض الأصوليين: إنها تبين علة الحكم الشرعي، وكيفية استنباطها واستخراجها بالاجتهاد(23).

ولقد امتد تأثير علم أصول الفقه إلى مجالات الدرس اللغوي العربي، وكان في مجال المنهجي أعمق تأثيرا، وقد أكد أحد الباحثين هذه الحقيقة بقوله: "وظهر سلطان العلوم الدينية على التفكير النحوي حتى اعترف النحاة بأنهم احتذوا في أصولهم أصول الفقه.(24)

وسار في محاكاة تأصيلهم بعض النحويين، فتلمسوا كثيرا من ضوابط العلة الفقهية في تبريرهم لقواعد العربية، كما تلمح في حديث ابن جني عن التشابه بين العلة الفقهية ونظيرتها النحوية، قال: فقد نجد أيضا في علل الفقه ما يوضح أمره، وتعرف علته، نحو رجم الزاني وذلك لتحصين الفروج وارتفاع الشك في الأولاد والنسل، فما هذه صورته من عللهم جار مجرى علل النحويين.(25)

ثانيا: منهج التعليل عند ابن جني والخليل:

كان التعليل في مراحله الأولى يتمثل في البحث عن الأسباب التي كانت تكمن وراء الظاهرة اللغوية والقاعدة النحوية، وهو تعليل بسيط إذ كان يبحث عن تفسير للظاهرة اللغوية وشرح الأسباب التي جعلتها على ما هي عليه [26].

ولقد وقف نحاة العربية القدامى من منهج التعليل موقفين متميزين، لمح إليهما بعض الباحثين[27]، موقف تزعمه الخليل بن أحمد [ت 170 هـ] وموقف حمل رايته ابن جني [ت 392 هـ].

1- التعليل عند الخليل:

هناك نظرة علمية منهجية مرتبطة بجهد الخليل، وهي تصورٌ لموقف علماء زمانه، حيث كان علماء القرن الثاني للهجرة- أمثال ابن أبي إسحاق (ت 117 هـ)، وأبو عمرو بن العلاء (ت 154 هـ)- يعتبرون البحث في موضوع العلل إنما هو استقصاء للأسباب التي أوجدتها، إذ كان الخليل يعتقد في أن العلل إنما هي احتمالية غير مجزوم بها[28]، أو هي مجرد أدوات لإدراك قواعد اللغة وضبط أحكامها.

كان تصور طبقة الخليل مرتكزا على أن العرب تعرف العلة منّة وطباعا، فقد أُرخ لأبي عمرو بن العلاء في أنه أول من دون تعليلات الأعراب سماعاعنهم، فقد روى الأصمعي (ت 216 هـ) عنه تسجيلا قال فيه: سمعت رجلا من اليمن يقول: فلان لغوب, جاء ته كتابي فأحتقرها. فقلت له: أتقول جاءته كتابي؟ قال: نعم، أليس بصحيفة؟ .[29]

هذا التعليل إنما هو طلب للفهم الذي ابتغاه المنظرون الأوائل مسوغا لقواعد البحث للمتعلمين، ودافعا إلى النظر في مقاصد العرب من استعمالاتها، وفيما تتعاطاه في كلامها، وقد دافع ابن جني عن هذا التعليل الفطري الذي تلمسه جيل الخليل فقال: أفتراك تريد من أبي عمرو وطبقته، وقد نظروا، وتدبروا، وقاسوا وتصرفوا أن يسمعوا أعرابيا جافيا غفلا يعلل هذا الموضع بهذه العلة،

ويحتج لتأنيث المذكر لما ذكره، فلا يهتاجوا هم لمثله، ولا يسلكوا في طريقته، فيقولوا فعلوا كذا لكذا، ووضعوا كذا لكذا، وقد شرع لهم العربي ذلك ووقفهم على سمته وأمه [30].

نقر بأن الخليل كان اعظم علماء عصره في الاعتداد بهذا المنهج, وقد أقامه على أسس لغوية سليمة لا يغفل جديتها دارس ولا يغمط أهميتها باحث، تجلى فيما خلفه من أثار علمية.

في هذا المجال، للخليل وثائق علمية هامة تشير إلى عمله في تقعيده لأبواب العلة، وتساهم في التنظير لمبادئها. ومن أشهر تلك الكتب المنسوبة إلى الخليل نذكر كتابه العين، وكتاب سيبويه، ومقالة أوردها الزجاجي (ت 337 هـ) في نقل طويل[31] ولم نعثر فيما وقع بين أيدنا من أنكر نسبة هذا النقل.

أما كتاب العين فهو أول معجم عرفته العربية، وقد علل تسميته بنظام ترتيبه المتفرد ولطف نظام صنعته فيه، حيث اتبع طريقة فذة لا يصمد لها، ولا يصبر عليها إلا الأفذاذ من العلماء، لأنها تعتمد مخارج الحروف، وهذه النهجة فيها عسر على الباحث ومشقته على الدارس، وقد أشار ابن منظور في مقدمة معجمه لسان العرب إلى صعوبة هذه المدرسة التي تعرف بمدرسة التقليبات الصوتية بقوله "كان واضعه شرع للناس موردا عذبا، وجلاهم عنه، وارتاد لهم مرعى مربعا ومنعهم منه"[32].

وثاني هاتين الوثيقتين كتاب سيبويه (ت 180 هـ)، وهو كتاب عظيم في قضايا اللغة كان لأبي بشر الفضل الأكبر في أن عمله فيه الجمع والتسجيل، وأما الخلق والابتكار فقد كانا من نصيب الخليل في الاعم مما اشتمل عليه كتاب سيبويه.[33]

في هذا المصنف البديع، تجلت عبقرية الخليل في التأصيل لعلوم العربية، وقد قيل إنه الأساس في نشأة الحركة النحوية، وأول من استخدم مصطلح النحو

في آثاره العلمية[34]، وقيل أكثر من ذلك. وصفه السيوطي بسعة الاطلاع والتنظير لعلوم العربية، وأكد أن دوره في بناء النظرية النحوية يضعه في منزلة بين النحاة لم يبلغها أحد قبله ولا أحد بعده.[35]

والوثيقة الثالثة: هو النص الوارد في إيضاح الزجاجي المنسوب إلى الخليل، وفيه تصور الخليل لمنهج العلة على أنه بناء كامل وصرح شامل، متماسك العناصر، مؤتلف الأجزاء، محكم الصياغة منسجم الأعضاء، متحد الأقسام، لكل قسم من أقسامه غاية ولكل عنصر من عناصره سبب وهدف، حتى أشار بعضهم إلى ريادة الخليل في تأسيسه لهذا المنهج فقال أحدهم "والخليل بن أحمد لا ينكر فضله في استنباط ما لم يسبق إليه في علم العروض وعلل النحو".[36]

- قال الزجاجي "وذكر بعض شيوخنا أن الخليل بن أحمد –رحمه الله– سئل عن العلل التي يعتل بها، فقيل له عن العرب أخذتها أم اخترعتها من نفسك فقال: إن العرب نطقت على سجيتها وطباعها، وعرفت مواقع كلامها، وقام في عقولها علله، وإن لم ينقل ذلك عنها، واعتللت أنا لما عندي أنه علة لما عللته منه، فإن أكن أصبت العلة فهو الذي التمست [...] وإن سنح لغيري علة لما عللته من النحو هي أليق مما ذكرته بالمعلول فليأت بها"[37].

هذا التوجيه المنهجي يشير بدقة إلى أن اهتمام الخليل كان موجها إلى الدرس اللغوي، وليس للعلة من حيث هي، كما ينبئ عن واقع عمل الخليل في بسطه لمنهج العلة، حيث تنعطف إلى المعنى الكلي الذي كان بعض النحويين السابقين يريدونه من الأسباب الداعية إلى وجوب تلك الأحكام، وهذا في حقيقته يدلنا على المفاهيم العامة التي سطرها الخليل لعملية التعليل ومنطلقاتها الأساسية، وهي – كما نعتقد– تقوم على:

- ملاحظة الظواهر ورصدها بدقة كما جاءت في خطاب القوم.

- تصنيف الظواهر اللغوية حسب طبيعة كل ظاهرة ثم استظهار القاعدة التي تفسر متشابه الظواهر.

- القول بأن التعليل عملية نسبية، فيمكن أن يوافق النحوي مقصد العرب، وممكن أن يحالفه الخطأ، فيحيد في تعليله عما عنيته العرب في حديثها، ومن ثمة يفتح باب آخر للاجتهاد والنظر في مجال البحث والدراسة، وهذا الذي تصوره الخليل، أشادت به المناهج الحديثة في اعتماد سلطان الشك، والقول بنظرية الاحتمال والنسبية.

لقد كان ذلك الاجتهاد علامة على تفوق الخليل في بناء درس العربية، وقد بلغ في طريقته بحثه هذا شأوا عاليا أبهر دراسي العربية من بعده حتى وصفوه بأنه سيد العرب وسيد علمائها[38] وكيف لا يكون كذلك، وهو الذي بسط النحو وسهل غاياته في تصحيح أقيسته وتعليل مسالكه واستخلاص أحكامه[39].

هذا المنهج التعليلي الذي وصفه الخليل وامتد في أعمال جمهور النحويين، منهج مستمد من طبيعة الهدف الذي يرمي إليه البحث النحوي، وهو استنباط جملة القواعد والقوانين التي تحكم لغة العرب في صياغة ألفاظها وتراكيبها.

ومثل هذا التقعيد المنهجي الذي سيره الخليل جاء مطابقا لما ثبت في الدراسات اللغوية الحديثة، وتجلى فيما انتهى إليه المحققون من علماء اللغة المحدثين، وهو ما يؤدي بنا إلى القول إن منهج العلة الذي قعده الخليل يصلح أن يكون قانونا شاملا لجميع اللغات، وهذا واضح، فالرجل متميز في علمه، وعلمه فوق عقله، فهو بكلمة جاملة: أعلم الناس وأذكاهم وأفضل الناس وأتقاهم[40].

2- التعليل عند ابن جني :

حاول ابن جني أن يبحث في جوهر العلل النحوية، فكانت مؤلفاته معرضا للكثير من صور التعليل، وقد شهد العلماء أن الرجل كان من أحذق أهل الأدب وأعلمهم بالنحو والتصريف، وصنف في ذلك كتبا أبر بها على المتقدمين، وأعجز المتأخرين[41]. والجديد في مبحث العلة عند ابن جني، أنه ربطه بمباحث كلية في أصول العربية، فقد درس آثار القدامى، وأدرك أن علماء العربية السابقين قصّروا في التأصيل لأصول النحو، فكان أسبقهم في وضع مبادئ من معارف عصره، يقول في الخصائــص: "وذلك أنا لم نر أحدا من علماء "البلدين"[42] تعرض لعمل أصول النحو على مذهب أصول الكلام والفقه".[43]

والعلة أصل شهير من أصول منهجه في دراسة العربية، فهو يحاول بكل ما أوتي من قوة ذهن أن يتحدث عن كل علة لغوية ظاهرة أو خفية وتبريرها، وإيجاد المسوغ الصحيح لها، فكان من أشهر من عني بتسجيل الأصول، فقد تناول معظم أصول النحو بالدراسة[44] خاصة في كتابه الخصائص.

وكتاب الخصائص على حسب رأى مؤلفه من أشرف ما صنف في علم العربية وأجمعه للأدلة على ما أودعته هذه اللغة الشريفة من خصائص الحكمة، ونيطت به من علائق الإتقان والصنعة.[45] والخصائص كتاب مشهور على قول أحد الباحثين، حيث اعتبره كنزا في أصول اللغة ومناهج البحث فيها[46].

وجديد منهجه أيضا، صياغته من مؤثرات البيئة العربية كما تلمسه من خارجها، فقد اعتبر أن منهج التعليل وثيق الصلة بمنهجي علم الكلام وأصول الفقه.

ثالثا: التعليل بين ابن جني والخليل

الناظر في مسألة العلل التي صاغها الخليل وابن جني يرى أنهاقد تمثل نظرتين متميزتين تظهران تخالفا في التأصيل المنهجي لدرس العربية القديم؛ بيد

أن إسقاطات المنهج اللساني الحديث تعترف بأن جهد العالمين في هذا المنحى سديد، ومتكامل.

**من حيث المرجع: (Référent)

يبدو أن الذي قام في نفوس العرب سليقة وملكة، والذي جاء به النحاة تجريد وصنعة ومحاولة وصف لهذه السليقة والملكة. ولذلك كان مرجع الخليل في منهجه إلى تعليل الأعراب، ومرجع ابن جني إلى تعليل المتكلمين والفقهاء.

فالعلة الكلامية غائية تكتشف عن تلازم عقلي بينها وبين المعلول، فالعلاقة بينها وبين المعلول علاقة مصاحبة في الوجود.

أما العلة النحوية فهي حسية تكشف عن نتيجة الاستقراء، وقد تكون لازمة وقد لا تكون كذلك، بمعنى أن العربي، وفق مرجع الخليل، يتكلم على سجيته والاستقراء يتم أولا ثم يأتي النحوي بعد ذلك ليشرح العلل.(47)

فالخليل ينطلق في تعليلاته من الكلام العربي، وما كان يدور في خلجات نفسه، حيث كانت آراؤه مستمدة من حسه وخبرته بنفسية العربي بعيدا عن قضايا المنطق، حيث لم تكن بلغت أشدها، فيكون لها في النحو أثر، وفي تفكير النحويين سبيل.(48)

وتعليل ابن جني من احتذاء المعرفة الفلسفية، فكانت العلة عنده ألصق بالمنطق الأرسطي التجريدي.

ولعل ذلك ما قصده في قوله إن علل النحويين أقرب إلى علل المتكلمين منها إلى علل المتفقهين، وذلك أنهم يحيليون على الحس.(49)

من حيث وصف العلة:

التعليل عند الخليل قائم في معظمه على ملاحظة الظواهر اللغوية، وهو الأصل الذي يقوم عليه التعليل، وهو إذا ما اقترنت ظاهرتان وجودا أو عدما، فإن العلماء يعتبرون إحدى الظاهرتين سببا للأخرى، فالعلة عند الخليل ترادف لفظة السبب.

أما ابن جني، فيفرق بين العلة والسبب، فما كان ضروريا وموجبا ولا تطيق النفس في معناه غيره اتخذ صورة العلة وما كان غير ضروري، وحمل معنى الإجازة كان سببا. [50]

فالحكم يدور مع العلة وجودا وعدما ولكنه لا يدور كذلك مع السبب، فالفرق بين العلة والسبب فرق في التأثير أي أن العلة تعتبر بالمصطلح الحديث: Dépend variable أما السبب فهو: Indépendant variable [51].

وظيفية التعليل:

إن العلل التي اعتل بها الخليل إنما هي علل لغوية صرفة، تقتصر على تبرير طرائق التركيب اللغوي وتعليله بما يتلاءم وحقيقة تشكيله، وكانت تبدو في قوله: هكذا قالت العرب، أو قراءة الأعراب.[52].

وهذا الضرب هو المؤدّى من كلام العرب، ولذلك تسمى هذه العلة، بالعلة الصورية، وهي تركة عصر النشأة الأولى.

أما العلل التي وظفها ابن جني، فهي من تركة عصر التحول العلمي الذي أصاب الدرس النحوي من طابع البحث العلمي إلى طابع التلقين والتعليم، فكانت علل درسه غائية أي علة العلة، نحو لما صار الفاعل مرفوعا؟ والمفعول به منصوبا[53].

فالأولى تعليمية تفيد حكما نحويا، زيد مرفوع لأنه فاعل في جاء زيد.

الثانية: تركيبة: تقول إن الاختلاف في الحركة بين الفاعل والمفعول إنما جاء للفرق بينهما.

والترجيح هو ما نخلص إليه في هذا العمل، هو أن الصواب أن يقال: كذا نطقت العرب، ثبت ذلك بالاستقراء من كلام العرب المتواتر، فهذا التعليل هو الذي قصده الخليل، وكان ثمارا مبكرة للدرس النحوي، وهذه العلة هي التي تسمى علة السماع، وقد لحب بها المنهج الوصفي وأكد على صحة منهجها. وقبول هذا المنهج يؤكد على أن الخليل عالم لا معلم.

أما موقف ابن جني فيكشف عن نظرة تعليمية غير علمية هذا ما استخلصه تمام حسان، مستدلا بأن العلل التي ساقها هي: في جملتها غائية، وقبولها يضع هذا الرجل في زمرة المعلمين لا زمرة الباحثين، وصلاحيتها تعليله تكون في قاعة الدرس[54].

هذا الاستنتاج غير دقيق، فالعلل الغائية، وإن رفضها بعض المتعلقين بالمنهج الوصفي[55]، فإن أنصار المنهج التوليدي التحويلي يقبلونها ويرونها ضرورية لتعميق الفهم.[56] وكان الخليل قد أخذ بشيء من صور هذا التعليل العقلي لأنه من اتباع مذهب أبي حنفية، وكان ابن جني ممن يناصره، إضافة إلى أن الخليل نفسه كلامي[57].

إضافة إلى أن الثقافة العربية في مراحلها الأولى ليست خلوا من النظر العقلي الغائي.

هذان الموقفان المختلفان في الظاهر المتكاملان في الأسس والأهداف ينبئان عن ضخامة التراث المنهجي عند علماء العربية الذي ما زال يمد الثقافة اللسانية بروافد علمية مفيدة وهامة.

الـهوامش

1 – je an du bois et autres, dictionnaire de la linguistique. la rousse 1994 p 82.

2- د- تمام حسان، الأصول، دراسة ابستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1982، ص177

3- الأصول، ص 182، تعليقه رقم: 2

4- م ن ص 185، تعليقه رقم :2

5- رشيد حليم، التعليل عند الخليل، مقاربة منهجية، مجلة الدراسات اللغوية، المجلد الرابع، العدد الثاني (جويلية، سبتمبر 2002) العربية السعودية ص 104

6- جلال الدين السيوطي (ت 911 هـ) الاتقان في علوم القرآن تحقيق محمد أبو الفصل إبراهيم، طبعة المشهد الحسيني مصر 1967،ج3، ص 552.

7- د. هادي نهرة، التراكيب اللغوية في العربية، دراسة وصفية تطبيقية، مطبعة الإرشاد، بغداد 1976، ص 47.

8- المائدة : 91/5

9- ابن منظور [ت 711 هـ] لسان العرب، طبعة دار صادر، ط3، بيروت، 1994، ج11، ص 467، مادة (علل)

10- م ن، ص ن

11- محب الدين أبو الفيض الحسيني الزبيدي (ت 816 هـ)، تاج العروس من جواهر القاموس، المطبعة الخيرية، مصر (1306 هـ) ج 8.

12- محمد علي الفيومي، المصباح المنير، تحقيق عبد العظيم الشناوي، طبعة دار المعارف، ط2، القاهرة، ص 426، وينظر لسان العرب، ج11، ص 470.

13- م ن، ص ن

14- أبو هلال العسكري، (ت 395 هـ)، جمهرة الأمثال، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعبد المجيد قطامش، طبعة دار الجيل، بيروت 1988، ج3، ص 379.

15- لسان العرب، ج11، ص 471.

16- تاج العروس، ج8، ص 293.

17- م ن، ص ن.

18- لسان العرب ج 11، ص 471.

19- جول تريكو، المنطق الصوري، ترجمة محمود يعقوبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 38،37

20- د.عبده الراجحي، النحو العربي والدرس الحديث، بحث في المنهج طبعة دار النهضة العربية، بيروت، ص 80.

21- شرح الرضى على الكافية طبعة درا الكتب العلمية، بيروت 1985، ج2، ص 192

22- محمد مصطفى شبلي، تعليل الأحكام، طبعة دار النهضة العربية، ط1، بيروت 1981، ص 112.

23- الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، طبعة دار الكتاب العربي، القاهرة، (د-ت)، ج1، ص 48.

24- د.سعيد الأفغاني في أصول النحو، ط1، دمشق 1964، ص 108.

25- الخصائص، ج1، ص 50، 51.

26- د. محمد خير الحلواني، أصول النحو العربي، جامعة تشرين، سوريا 1979.

27- الأصول، ص 182، 185، وينظر د.محمد خان، مدخل إلى أصول النحو، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة، الجزائر، ص 59.

28- د. علي أبو المكارم، أصول التفكيـــر النحـــوي، منشـــورات الجامعة الليبية، 1973 ص 168.

29- الخصائص ح1 ص 249.

30- م ن، ص ن.

31- الإيضاح في علل النحو، طبعة دار النفائس، ط3، بيروت 1979، ص 65-66.

32- سلان العرب، ج1، ص 7.

33- الأصول ص 237.

34- د. عبد الفتاح الدجني، أبو الأسود الدؤلي، ونشأة النحو العربي، ط1، دار القلم، بيروت 1974، ص 63.

35 - المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق مولي جاد الحق به ورفاقيه المكتبة العصرية، بيروت 1987، ج1، ص401.

36- إبن الأنباري (ت 577 هـ) نزهة الأنباء في طبقات الأدباء، تحقيق إبراهيم السمرائي، مكتبة الأندلس، بغداد 1970، ص 45

37- الإيضاح في علل النحو، ص 65- 66.
38- الخصائص ج 1، ص 361.
39- د. منى إلياس، القياس في النحو، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ص 22.
40- المزهر ح 1، ص 401.
41- ياقوت الحموي، معجم الأدباء، تحقيق إحسان عباس، طبعة دار العرب الإسلامي، ط1، بيروت 1993، ج4، ص 1586.
42- علماء البلدين: يقصد علماء مدرستي البصرة والكوفة الشهيرتين.
43- الخصائص ج1، ص2.
44- الأصول، ص7.
45- الخصائص ج1، ص1.
46- د. محمد حسن عبد العزيز، مصادر البحث اللغوي، دار الكتاب الجامعي للنشر والتوزيع، ط1، الكويت 1997، ص 256.
47- الأصول، ص 178.
48- د. أحمد مختار عمر، البحث اللغوي عند الهنود وأثره على اللغويين العرب، طبعة دار الثقافة، بيروت 1972 م، ص 127 .
49- الخصائص، ج1، ص 237.
50- م ن، ج1، ص 48
51- الأصول، ص182.
52- سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، طبعة دار الكتب العلمية بيروت، 1988 ج 2، ص 187.
53- الخصائص، ج1، ص148
54- الأصول، ص 187.
55- د.محمد عيد، أصول النحو العربي ورأى ابن مضاء في ضوء علم اللغة الحديث، طبعة عالم الكتب، ط4، القاهرة 1989 ص 98.
56- عبده الراجحي، النحو العربي والدرس الحديث، ص 143.
57- مهدي المخزومي، مدرسة الكوفة ومنهجها في دراسة اللغة والنحو، طبعة دار الرائد العربي، بيروت 1986، ص 41.

حقيقة الجمال عند ابن عربي

د. قدور رحماني

جامعة المسيلة

الحق محور الجمال:

إن الجمال ـ في فهم ابن عربي ـ هو عبارة عن نعوت الرحمة واللطف والعلم وغيرها، من الحضرة الإلهية...[1] وبناء على ذلك كانت أوصاف الإحسان والجود والنفع والنعمة وسواها تعبيرا عن آثار الجمال الإلهي وسحره ولمسات تجلياته... وينطلق ابن عربي- في حديثه عن الجمال- من فكرة ما يفرضه عليه مذهبه في وحدة الوجود، فكان يرى أن الجمال حقيقة واحدة مطلقة لا تتجزأ، وليس فيها تكثير إلا بالاعتبار والإضافة، ولا يخالطها شيء من القبح البتة. فإذا كان الحق هو مصدر الجمال الوحيد الذي لا يقاسمه فيه شيء آخر ولا يزاحمه فيه مزاحم، فهذا يعني أن أشياء العالم وآياته ومشاهده المبثوثة فيه تنوعًا وكثرة لا يمكن أن يكون لها وجود أو معنى أو تأثير خارج إحاطة الحق الذي منحها صفة الوجود وأفاض عليها ما أفاضه من نعم الجمال التي لا يمكن حصرها.. وإذا كان كل شيء في الوجود ظلا للحق الذي" أعطى كل شيء خلْقَه"[2]، وكانت جميع حقائق العالم ومشاهده تستلهم حركية وجودها وعناصر جمالها من مصدر تلك الحقيقة الواحدة المطلقة فهذا يعني بالضرورة أن العالم بمجموعه - ما علمنا منه وما لم نعلم - هو لوحة واحدة تنطق نغمة واحدة هي نغمة السحر الإلهي المسيطرة على كل تفاصيل الأشياء مهما كان شأنها... وهكذا فإن كل مشهد وجُودي يسكنه حسن الحق ويقيم فيه مهما كانت مرتبة ذلك المشهد علوّا وسفلا، ومن هنا فإن ما ترسخ في وعي ابن عربي

يشير إلى أن عناصر الوجود كافة واقعة تحت تأثير أنشـــودة الجمـــال الإلهـــي الباقية، يترقرق خلالها جمال واحد لا تعدد فيه على الحقيقـــة.. وتأسيســـا علـــى تصور ابن عربي هذا فإن ما كان يذوقه ويسمعه خلال نداء المؤذن هو عينه ما كان يذوقه ويسمعه خلال هسهسة الليل وتنفـــس الإصباح وهزيم الرعود، وباقي المشاهد الكونية وألحانها فالكل ذائب في أنشودة المجد الإلهـــي ونغـــم الوجـــود الخالد... وفي هذا السياق يقول ابن عربي: "كل شيء يستمد جماله من الحـــق... فالعالم قد حاز الحسن الإلهي وظهر به... وهو مرآة الحق... فما رأى العارفون فيه إلا صورة الحق، وهو سبحانه الجميل"[3]. ولما كان العالم قد أوجـــده الحـــق على صورته- كما يفهم ذلك ابن عربي- فإنه- وحاله هذه- غاية الجمال حيـــث لم يكن في الإمكان أن يتحقق ما هو أبدع منه وأجمل مع انتفاء قيمه القبح فيـــه. ومن ثمّ فإن العالم كله جميل بالأصالة لا يتطرق إليه شيء من قـــبح أو نقـــص باعتباره فائضا عن صورة الحق الكامل الجميل، وتأسيسا على ذلك فـــإن القـــبح أمر عارض لا وجود له إلا باعتبار. ومن هنا انتفى حكم القبـــيح المطلـــق مـــن الوجود بسبب سيطرة الحسن وشموليته المطلقة، هذا الحسن الذي ملأ كلَّ شـــيء في العالم ولم يترك ثلمة أو فراغا. وفي هذا الامتداد يقول ابن عربي: "العالم كله في غاية الجمال ما فيه شيء من القبح"[4]، ويقول أيضا: "فما ثم جميل إلا هـــــو فأحب نفسه، ثم أحب أن يرى نفسه في غـــيره فخلـــق العـــالم علـــى صـــورة جماله"[5] ... ويذكر الجيلي مكررا ما أشار إليه ابن عربـــي فيقول: "كل ما خلق الله مليح بالأصالة لأنه صورة حسنه وجماله، فما في العالم قبح البته"[6]...

إذا كان الحق بمطلق جماله مهيمنا، وما ثم جمال إلا جماله فهـــذا يعنـــي بالضرورة عدم وجود أي حيز للقبح إلا بالاعتبار. فقبح المعصية لا وجود له إلا باعتبار النهي، وقبح الرائحة لم يثبت إلا باعتبار من لا يلائم طبعه. أنظر مـــثلا إلى الزهرة الأريجة المتفتحة فهي تبدو حيزا مؤذيا ومظهرا قبيحا بالنسبة للجعل

الذي لا يطيق رائحتها. ولكن هذه الزهرة نفسها تصبح أجمل مظهر وأزكى وسط بالنسبة إلى النحلة التي تقبل عليها وتمتص رحيقها. ثم أنظر بعد ذلك إلى الممارسة الجنسية، فإذا كانت خارجة عن إطارها الشرعي كانت أمرا قبيحا ومعصية موجبة لإقامة الحد، ولكنها إذا وضعت في إطارها الصحيح تتحول مظهرا من مظاهر الجمال وشكلا من أشكال العبادة. وتأسيسا على ما تقدم يتبدى لنا أن أثر القبح لا يمكن أن يتحقق له أثر إلا في إطار الاعتبارات، لأن جوهر الأشياء هو الجمال وأما القبح فأمر عارض. وبناءً على كل ذلك يتجلى أن جميع ما دخل في الوجود من محسوس ومعقول وخيال وظاهر وباطن وشكل ومعنى هو صور من حسن الحق وتجلٍّ من تجليات كمالاته وجماله. وهكذا لم يكن في الإمكان أن نتصور جمالا أو نحسه ونذوقه خارج الحق الجميل الذي كثَّر صور الجمال في العالم لننصرف إليه عقلا وسمعا وبصرا وذكرا ونعبده ونحبه.

علاقة الجمال بالحب:

إن جمال العالم في تصور ابن عربي جمال ذاتي وحسنه عين نفسه، ولما كان كذلك هام فيه العارفون وانسحقوا ذائبين في مشاهده وتنويعاته المختلفة، والتصقوا به وتعلقوا بمظاهره تعلقا شديدا لأنهم لم يروا فيه إلا صورة الحق الجميل، ولم يذوقوا خلال مشاهده إلا حسنا واحدا هو حسنه الموجب للفناء. إن هذا الجمال الترابي المترقرق خلال أشياء الكون والطبيعة كان يفتح العاشق الصوفي على جمال آخر، جمال مثالي لا يتغير ولا يفنى، جمال السرّ الإلهي المكنون في كل ما يملأ الكون من سحر وإبداع وجمال وحقائق تذكره ببهاء الحق ونضارته الخالدة، وتضرم في حساسيته الوجدانية حرارة الحب ومشاعر الافتتان والهيام بالمطلق الذي لا تعرف نهاية لسحره وجماله. إن دوام انفتاح ابن عربي على جمال العالم، ذائبا في تفاعل شديد مع إيقاعات البهاء الكوني، هو في

الحقيقة دوام انفتاح على جمال الألوهية المتـداعي خـلال مختلـف المشـاهد الكونية... وإذا كان يحن إلى الأماكن ويتشوق إليها ويحزن على مفارقتها فكذلك كانت الطبيعة تحن إلى عالمها العلوي وتتشوق إليه وتنوح على فراقه من خلال عويل الريح وبكاء الغيم وسجع الحمام وخرير المياه وسـواها مـن الأصـوات الطبيعية...

إن توقانه إلى ذلك وتعاطفه معه وحضوره فيه على الدوام، محاولة منـه للقبض على أصداء الحقيقة المثالية المتجلية في كـل تلـك الصـور المشـهودة والمسموعة التي لم تكن سوى ظلّ يذكره بأصله وحقيقته ويحكي له عن جوهره الذي انبثق منه. فما من شيء في تصور الشيخ قد حقق وجودا جماليـا خـارج دائرة جماله سبحانه وتعالى، فمنه كانت البداية وإليه يكون المـآل. ولمـا كـان الأمر كذلك صار جميع الخلق محبوبا للشيخ وأضحت جميع مجالي العالم تثيـر في حساسيته الوجدانية عاطفة الحب والشغف والولع والتعلق. يقول[7]:

لقد أصبحـت مشغـوفا ✡ به إذ كـان لي كونـه
فكل الخلق محبوبـي ✡ فأين متيمي أينـه ؟

لقد صهر ابن عربي القيم الإنسانية كلها في وعاء الحب وجعل بني البشر جميعا شركاء في وهج الحقيقة وإيقاعـات الإيمـان، وضـم جميـع الشـرائع والمعتقدات في بوتقة واحدة، وانطلق يؤسس لمنظـور جديـد للحـب والـدين والوجود جاعلا من الحب دينا عالميا شاملا يسع جميع الشرائع والمعتقدات وفي ذلك يقول[8]:

لقد صار قلبي قابلا كل صورة ✡ فمرعى لغزلان ودير لرهـبان
وبيت لأوثان وكعبة طائـف ✡ وألواح توراة ومصحف قـرآن
أدين بدين الحب أنـى توجهت ✡ ركائبه، فالحب دينـي وإيماني.

إن ابن عربي لم يكن يرى في أي مشهد وجودي سوى سحر الحق الـذي أشرق بهاؤه الخالد في كل أثر كوني واستقام به كل موجـود واسـتولت أنغـام جماله على المرئي والمخفي جميعا... ومن هنا فإن أي شيء تتعلق به النفـوس وتتجذب نحو جماله وتحبه هو في الواقع إشراقة من جمال الحـق وقبسـة مـن نضارته الأزلية الأبدية. يقول ابن عربي: "فمن أحب الله لجماله، وليس جماله إلا ما يشهده من جمال العالم... ومن أحب العالم لجماله فإنما أحب الله وليس للحـق مجلى إلا العالم"[(9)]... ولما كان الإنسان- في فهم ابن عربـي- نسـخة جامعـة ومختصرا لطيفا تحققت فيه جميع كمالات العالم الكبير فحاز مرتبة لـم تتحقـق لأي مخلوق سواه، تجلى الله له في اسمه الجميل، ولم يتجل فـي هـذا الاسـم لمخلوق غيره. وها هنا يتجلى الفرق بين العاشق الصوفي وبين الإنسان المسـلم في صورته السلفية التقليدية...

إن علاقة الجمال بالحب- كما يصورها ابن عربي- تتجاوز كونها علاقة بين طرفين منفصلين أي بين جميل محبوب ومحب متيم بما يسكن ذلك الجميـل من سحر وجاذبية، وتتجاوز كونها علاقة عرضية زائلـة ذات أبعـاد وحـدود محصورة ضمن أفق معلوم.. إنها علاقة شاملة محيطة دائمة لا تتوقف عند حـد معين، بل إنها علاقة مستوعبة لجميع تنويعات العالم وصوره ومشـاهده تحـت تأثير جو عنيف من العشق والحيرة والتوتر والهيمان .. يقـول ابـن عربـي: "فالقلوب به هائمة عاشقة، والألباب فيه حائرة يروم العارفون أن يفصـلوه مـن العالم فلا يقدرون ويرومون أن يجعلوه عين العالم فلا يتحقق لهم ذلـك، فتكـل أفهامهم وتتحير عقولهم"[(10)].. فما أحب أحد سوى خالقه ولكن من وراء حجاب الصور والمشاهد الوجودية المختلفة... وإذا كان أهل الشعر والفن قـد صـرّفوا كلاما كثيرا في الحب وفي صوره المتعددة، فإنهم في الواقع لم يتعلقـوا إلا بـه وبجماله ولم يفتتنوا إلا بما كان ينفخه من بهاء وسـحر خـلال أشـياء الكـون

والطبيعة، ولم يتعلقوا إلا به وبجماله، ولكنهم كانوا محجوبين عن إدراك هذه الحقيقة، غير أن العارفين بالله لا يرجعون هذا التعلق إلا إليه ولا يربطونه إلا به ولكن من وراء سدول الصور... وإذا كان الحق يرفض أن يعبد سواه، فإنه كذلك لا يقبل أن يحب غيره مهما تكاثرت الصور المحبوبة "فهو المتجلي في كل وجه، والمنظور إليه بكل عين والمقصود في الغيب والشهود"(11)...

ولقد عبر ابن عربي عن استحالة وجود محبوب من دون الحق فقال(12):

فما ثم محبوب سواه وإنما ✡ سليمى وليلى والزيانب للستر

فهن ستور مسدلات وقد أتى ✡ بذلك نظم العاشقين مع النثر

فإن قلت محجوب فلست بكاذب ✡ وإن قلت مشهود فذاك الذي أدري

إن الحب سببه الجمال وهو محبوب لذاته، وكل ما صدر عن الجميل فهو جميل بالطبع والأصالة. وأثر هذا الجمال في الصور ما يقع به العشق والهيمان والشوق والاغتراب. إن الهيام بجمال المحبوب ليس أمرا عارضا، وليس يحضر حينا ويغيب أحيانا أخرى. ولكنه هيام مستمر وتعلق متواصل بحسن الذات وانفتاح واتصال وفناء...

يقول ابن عربي(13):

ولما رأيت الحب يعظم قدره ✡ ومالي به حتى الممات يدان

فأبدى لي المحبوب شمس اتصاله ✡ أضاء بها كوني وعين جَنَاني

وذاب فؤادي خيفة من جلاله ✡ فوقّع لي في الحين خط أمان

ونزهني في روض أنس جماله ✡ فغبت عن الأرواح والثقلان

وأحضرني والسر مني غائب ✡ وغيبني والأمر مني داني

فإن قلت إنّا واحد فوجوده ✡ وإن أثبتوا عيني فمزدوجان

ولكنه مزج رقيق منزه ✡ يرى واحدا والعلم يشهد ثاني

آيا من بدا في نفسه لنفيسه ✲ ولا عدد فالعين منيَ فاني
فنفسك شاهدت النفيسة منعما ✲ بنفسك وانظر في المراة تراني
فلا والذي طارت إلى حسن ذاته ✲ قلوب فأفناها عن الطيران

لقد كان ابن عربي – على الدوام– موزعا بين الواقعي والمثالي وبين الفاني والخالد، وظل منقسما على محورين متوازيين لا يلتقيان ولكنهما لا يفترقان. وقد أدى ذلك إلى توليد شعورين متناقضين في نفسه: فأما الأول فيتمثل في رغبة البقاء وأما الثاني فنلمسه من خلال رغبته في الفناء من أجل الالتحاق بالأصل وبجذوره البدائية... وعبر هذا المسلك كان الجوهر الأنثوي أعظم مجلى لجمال الحق وإشراقته البهية. هذا الجوهر في العالم الترابي كان يفتحه على جمال آخر لا يمتد إليه الفناء، وكل ذلك يمكن وصفه "بانقسام الجميل على نفسه بين الواقعي والمثالي وبين الإنساني والإلهي في إيقاع تبادلي حي"[14]..

يقول ابن عربي[15]:

إذا تجليت لي أنثى أهيم بها ✲ ولو تجليت لي في أقبح الصور

ويقول كذلك [16] :

إذا ما بدا الكون الغريب لناظري ✲ حننت إلى الأوطان حن الركائب

فهو يشير إلى الرغبة في الرجوع إلى العدم لكونه أقرب إلى الحق في حال اتصافه بالعدم، منه إليه في حالة اتصافه بالوجود الذي يوجب الفناء للبقاء فيه. إنها رغبة جارفة في الالتحاق بالجوهر الذي كان ينعم به سابقا لما كان في كنف الوجود العلمي، وحين ألقي به إلى عالم الوجود العيني تمددت المسافة واتسعت الهوة بين الأصل وفرعه، ومن هنا كانت ديمومة الحنين حلقة ربط يسعي الصوفي خلالها إلى ربط الصلة بينه وبين محبوبه الحق ذي الجمال المطلق والنضارة الخالدة، كما يسعى إلى تقليص البعد الحاصل بينهما، أو قُل إن

ذاك الحنين الجارف كان استعاضة عن ذلك الوصل الذي دمره البين والفـــراق. وكان باعثا على الكتابة الإبداعية التي تتحول بدورها إلـــى فضــــاء للاســـتئناس ولممارسة الحب والحرية في أجمل صورة...

وعلى الجملة فإن هذا التفاعل الحاصل بين إيقاعات البهاء الكـــوني ومـــا انطوت عليه الطبيعة من عناصر الجمال كـــان ينمـــي فيـــه- علـــى الـــدوام – الإحساس بالحب والجمال والفن لكون هذا العاشق النوعي يمتلك أكثر من غيـــره إحساسا عميقا بما يخبئه جمال العالم من سحر وجاذبية. ومن هنا كان هذا التعلق الخاص بمكونات الوجود يرقي في حساسيته الوجدانية شعورا فنيا يقـــل نظيـــره لدى غيره، وهو الذي يحرك فيه إرادة الاتصال والفناء[17]...

الهـــوامــش:

1)- ابن عربي، اصطلاح الصوفية (ضمن رسائل ابن عربي)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1421هـ/ 2001 م، ص.409

2)- سورة طه الآية .50

3)- ابن عربي، الفتوحات المكية، ج6، ضبطه ووضع فهارسه أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1420هـ/ 1999م، ص.223

4)- نفسه، الصفحة ذاتها.

5)- نفسه، ج7، ص.395

6)- عبد الكريم الجيلي، الإنسان الكامل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1418هـ/ 1997م، ص.94

7)- ابن عربي، الفتوحات المكية، ج6، ص.224

8)- ابن عربي، ترجمان الأشواق، دار بيروت للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1401هـ/ 1981، ص43، وانظر كذلك محاضرة الأبرار للمؤلف نفسه، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1422هـ/ 2001، ص.227

9)- ابن عربي، الفتوحات المكية، ج7، ص.395

10)- نفسه، ج6، ص.224

11)- نفسه، ص.223

12)- نفسه، ج4، ص.256

13)- نفسه، ج3، ص ص 382، .383

14)- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983، ص.243

15)- ابن عربي، ديوان ابن عربي، بشرح أحمد بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1416هـ/ 1996، ص.226

16)- ابن عربي، الفتوحات المكية، ج4، ص.235

17)– منصف عبد الحق، الكتابة والتجربة الصوفية، (نموذج ابن عربـــي)، مطبعـــة عكاظ، الرباط، 1980، ص415.

الكتاب المدرسي بين الواقع والطّموح.

أ. جميلة راجا

جامعة تيزي وزو

تتطلّب طبيعة عصر العولمة الاهتمام الكبير بإعداد النّشء إعدادًا جيّدًا حتّى يتمكّن من استيعاب حضارة هذا العصر وهو عصر الانفجار المعرفيّ والتضخّم الثّقافي. وباعتبار أنّ المدرسة هي المسؤول الأوّل الّذي يُكلّف بأداء هذه الوظيفة، فإنّه يتحتّم عليها تطوير أساليب تسييرها ومختلف وسائلها التّعليميّة والكتاب المدرسي يُعدّ أحد هذه الوسائل، فهو أقدم وأهمّ وسيلة تعليميّة اعتُمد عليها في العمليّة التّعليميّة والتعلّميّة لفترة طويلة، ومع التطوّر السّريع الّذي يشهده المجال العلميّ والتّكنولوجيّ دخل الحاسوب النّظام التّربويّ كوسيلة تعليميّة أخرى تُسهم بدورها في نقل المعلومات وتبليغها إلى المتعلّمين، وهو الأمر الّذي جعل هذا الكتاب يُواجه في الآونة الأخيرة صراعًا حادًّا من أجل الحفاظ على المكانة الّتي يحتلّها بعد أنْ ظهر إلى جانبه الحاسوب، والّذي أضحى استخدامه في حياة المتعلّمين أمرًا لا جدال فيه، إذْ لم يعدْ هناك حقل من حقول المعرفة إلاّ والحاسوب يلعب الدّور الأكبر فيه، والعمليّة التّعليميّة والتّعلميّة تعدّ من أحدث المجالات الّتي اقتحمها هذا الأخير. ولكن إنْ كان الحاسوب على سبيل المثال قادرًا كفاية على أداء هذا الدّور في ميدان الإدارة والأعمال؛ حيث يُجمع فيه ذلك العدد الهائل من الملفّات الّتي تُرهق الإداريّ حينما يبحث فيها عن معلومات تخصّ ملفّ شخص ما فهل استعماله في النّشاط التّربويّ يُمكن أنْ يقضي على مهام الكتاب المدرسيّ وأنْ يحلّ مكانه الحاسوب في المستقبل القريب؟ أو بالأحرى هل من الممكن أنْ تستغني مدرستنا في يوم ما عن خدمات

هذا الكتاب وأنْ تستبدله في المقابل بوسيلة تعليميّة أخرى وهي الحاسوب؟ ثمّ هل تقلّص استعمال الكتاب المدرسيّ يعني التطوّر في التّعليم؟ وأين تنحصر عقبات النّشاط التّعليميّ هل في الكتاب المدرسي أم في كيفيّة استعماله؟ وحتّى لا تنقص أهميّة الكتاب المدرسيّ التّربويّة ما هي المواصفات الّتي يجب أنْ تتوفّر فيه؟ وما الدّور الّذي يجب أنْ يؤدّيه هذا الكتاب بمضمونه وشكله لمواجهة التحدّيـــات ومواكبة تطوّرات العصر؟ تِلْكم هي الإشكاليّات الّتي نبحث من خلالها في الواقع الّذي يُمثّله الكتاب المدرسي في نظامنا التّربوي حاضرًا ومستقبلاً.

الكتاب المدرسيّ والمنهاج*:

يعتبر الكتاب المدرسيّ نوعًا خاصًّا من الكتب الّتي تُوجّه إلى فئة معيّنة من المجتمع وهي التّلاميذ، ويشتمل على موضوعات البرنامج الدّراسيّ المقرّر لجميع مستويات التّعليم من ابتدائي ومتوسّط وثانوي، ولكلّ مادّة تعليميّة كالرّياضيّات، اللّغة العربيّة وغيرها. وظهر استعمال هذا النّوع من الكتب لأوّل مرّة في القرن السّابع عشر للميلاد على يد كومينيوس "cuminius"، وقد اعتمده بعنوان "باب اللّغات المفتوح" وزيّنه ببعض الرّسومات والصّور الموضّحة لمعاني الكلمات، وكان كتابًا مدرسيًّا موجّهًا لكلّ من المعلّم والتّلميذ[1]. فمنذ ذلك الوقت ازداد الاهتمام بالكتاب المدرسيّ وبكلّ ما يتعلّق بصناعته سواء من حيث المضمون والشّكل أم إيديولوجيّة المجتمع، وذلك وفقًا لما يشهده العصر من تغيّرات وتطوّرات في مختلف المجالات من تربويّة وعلميّة وتكنولوجيّة وغيرها.

ومن رام الحديث عن الكتاب المدرسي جرّه ذلك إلى الحديث عن المنهاج الدراسيّ، فهو الوثيقة التّعليميّة الّتي تتناول خصائص هذا الكتاب وأهدافه وفرص استعماله وحدودها. ولهذا فإنّ مرحلة تأليف الكتاب المدرسيّ تلي بعد الانتهاء مباشرة من المرحلة الّتي تتمّ فيها صيّاغة المنهاج؛ الّذي يقرّر اعتماده في مستوى تعليميّ معيّن. والمؤلّف الّذي يُقبل على تأليف الكتاب المدرسيّ لا ينبغي

أنْ يتجاهل الشّرط الّذي يُطالب فيه بأهميّة ربط الكتاب المدرسيّ بالمنهاج، فلابدّ له أنْ يربط بينهما معتبرًا المنهاج المرحلة الأوليّة الّتي تتجسّد معالمها وعناصرها المختلفة في الكتاب كونه يُمثّل المرحلة اللاّحقة لها. وعليه أيْضًا أنْ يجعل هذا الكتاب قادرًا على عرض المنهاج وحدة متكاملة ومنسجمة، وأنْ يتّبع الطّريقة المعتمدة في تنظيم فلسفته الخاصّة بالموضوعات والنّصوص والتّطبيقات والتّمارين وما إلى ذلك. وباختصار ينبغي أنْ يصطبغ الكتاب المدرسيّ بطبيعة المنهاج وبتنظيمه.

وعلاوة على أنّه لا يصحّ للمؤلّف أنْ يُضيف إلى الكتاب ما يشاء كأنْ يذكر فيه ما لمْ يكنْ مذكورًا في المنهاج ولمْ يكنْ مهمًّا أو يُنقص منه ما هو أساسيّ يحتاج إليه المتعلّمون، فالمؤلّف يُحاسب على كلّ زيادة أو نقصان[2]، ذلك لأنّ الزّيادة الّتي يضيفها في الكتاب يمكن أنْ تكون في غير محلّها، ومجرّد تكرار لا معنى له، والنّقص الّذي يُلاحظ فيه يؤدّي إلى نتائج سلبيّة، ومنها جعل المتعلّمين الّذين يستعملونه ويقرؤونه غير مقتنعين بما يوجد فيه من موضوعات ونصوص ومفردات، ممّا يدفعهم إلى الانصراف عنه وإهماله. فحتّى تكون الصّلة الّتي تجمع بين المنهاج والكتاب ذات معنى وأثر إيجابيّ تقتضي النّظر في مدى توافق الكتاب لموضوعات المنهاج في عموميّاتها وتفصيلاتها، ومن حيث البساطة والشّموليّة، ولكن دون إغراق في تفصيل مملّ؛ لا تدعو الحاجة إليه أو المرور العابر بحقائق ومواقف تعليميّة ضروريّة.

وكون الكتاب المدرسيّ من جملة مكوّنات المنهاج، فإنّ الكتاب الجيّد هو الّذي يرتبط ارتباطًا وثيقًا بسائر عناصر هذا المنهاج[3]. وليس المقصود هنا أنْ يتقيّد مؤلّف الكتاب بالمنهاج المقرّر تقيّدًا تامًّا، وإنّما المطلوب منه فقط هو أنْ لا يعمل على إلغاء روح المنهاج وأهدافه؛ فقد يضطرّ للخروج عنه إنْ كانت بعض الموضوعات لا تحتاج إلى معالجة تفصيليّة، بحيث يقتصر على ذكر أهمّ ما

يتضمّنه الموضوع من نقاط بصفة عامّة، وليترك المجال للمدرّس في معالجته بطريقته الخاصّة[4]. معنى هذا أنّ المؤلّف يحافظ على أسس المنهاج ومبادئه حتى لا تتناقض فلسفته مع محتوى الكتاب وطريقة تقديمه.

ثمّ لا ننسى أنّ الرّابط الّذي يجمع بين المنهاج والكتاب المدرسيّ قد ينتج عنه ما يُسيء إلى العمليّة التّعليميّة والتعلّميّة، وذلك في حالة ما إذا كان المنهاج الّذي تعتمده هذه العمليّة جافًّا في مكوّناته وأغراضه، وغير منسجمٍ تمامًا مع قدرات المتعلّمين، لأنّ ذلك سينعكس بلا شكّ على الكتاب؛ حيث يبرز فيه الجفاف ذاته، ولا يتوافق مُحتواه مع مستوى المتعلّمين وقدراتهم. وكما قد يترتّب عن هذا الرّابط العكس، وذلك إنْ تبيّن أنّ تنظيم المنهاج المُعتمد تمّ بكيفيّة ملائمة وكان متناسقًا في موضوعاته وجاءت فلسفته متطابقة مع مستوى المُتعلّمين[5]، فالكتاب يكون شبيهًا بالمنهاج من حيث التّنظيم والانسجام وغير ذلك.

معايير تأليف الكتاب المدرسيّ:

إنّ عمليّة تأليف الكتاب المدرسيّ عمليّة شاقّة يجب أنْ يُشارك فيها ذوو الاختصاص سواء أكان اختصاصًا لغويًّا أم علميًّا إلى جانب ذوي الاختصاص التّربويّ والنّفسيّ. وهذه العمليّة تخضع لجملة من المعايير؛ ينبغي النظر إليها متكاملة ومجتمعة مع بعضها البعض، إذْ كلّ معيار مكمّل للآخر.

وقبل أنْ نتعرّض لهذه المعايير؛ يجدر بنا أن نُشير أوّلاً إلى أنّ هذه العمليّة مثلما يقول "روجي سيغان roger seguin" تمرّ بثلاث مراحل أساسيّة[6] وهي:

– مرحلة تحديد المشروع؛ وتقوم هذه المرحلة على عدّة محطّات، حيث تبدأ بتحليل حاجيّات المتعلّمين في مستوى تعليميّ معيّن، ثمّ تلي محطّة تحرير أوّل فصل من الكتاب وتقويمه لكشف نقاط الضّعف فيه أو القوّة.

– مرحلة التّحرير؛ وهي المرحلة الّتي يظهر فيها شكل الكتاب، حيث يتمّ تحرير محتواه من نصوص وتمارين ووسائل توضيحيّة وغير ذلك.

- مرحلة التّصنيع؛ وتخصّ الجانب الماديّ والتّقنيّ من العمليّة، ويتمثّل في الإخراج والطّباعة والتّغليف.

والمعايير الّتي تقوم عليها عمليّة تأليف الكتاب المدرسيّ نذكرها في الآتي:

* المعيار الاجتماعيّ الثّقافيّ: كون الكتاب المدرسيّ من بين الوسائل التّعليميّة الّتي تقوم بوظيفة نشر ثقافة المجتمع وتبليغها؛ فالمطلوب عند تأليف هذا الكتاب عدم إغفال طبيعة الثّقافة الّتي يتولّى عرضها من حيث أبعادها ومكوّناتها وعوامل التغيّر فيها، واتّجاهات هذا التغيّر، لأنّه حتّى يتمكّن المتعلّمون من التّعرّف على ثقافة مجتمعهم لابدّ من التعرّض إلى حقيقة ما يُكوّنها وما تحتويه وطبيعتها، خاصّة أنّ الكتاب يُسهم إسهامًا كبيرًا في تكوين شخصيّاتهم وتنميّة ثقافتهم[7]، وكما يُسهم إلى جانب ذلك في الحفاظ على فكر الإنسان وخبراته. وبعبارة أخرى الكتاب المدرسيّ بصفة عامّة يخضع لتراث المجتمع الثّقافيّ ولنظامه السيّاسيّ والإيديولوجي وللقيم الاجتماعيّة والثّقافيّة أيضًا، حيث يُدرك المتعلّمون من خلاله جزءًا هامًّا من كيان مجتمعهم وهذا بلا شكّ سيعمل على توطيد الانتماء الوطنيّ والاعتزاز به والتمسّك بمقوّماته. والكتاب المدرسيّ الجزائريّ لا يشذّ عن قاعدة التقيّد بهذا المعيار، فهو منوط بمراعاة جميع الأبعاد الثّقافيّة الّتي تخصّ المجتمع الجزائريّ، إذْ يجب أنْ يقرأ المتعلّمون في هذا الكتاب موضوعات تتحدّث عن عادات المجتمع الّذي يعيشون فيه وتقاليده حتّى لا يحدث الانقطاع بين ما يتعلّمونه في المدرسة وما يجدونه في الواقع. ونحن هنا لا ننكر أنّ الكتب المدرسيّة الجزائريّة لا يُقصّر مؤلّفوها في تناول هذا الجانب المهمّ من المجتمع، فهي تحتوي في أغلبها على موضوعات ثقافيّة واجتماعيّة ودينيّة.

* المعيار التّربويّ الفلسفيّ: يقوم هذا المعيار على النّظرة الخاصّة الّتي يُكوّنها المؤلّف عن طبيعة المتعلّمين وعلاقتهم بالمجتمع، إذْ لا يمكن للمؤلّف أنْ

يشرع في عمليّة تأليف الكتاب المدرسيّ وهو لمْ يسْع بعد إلى معرفة طبيعة المتعلّمين الّذين سيُقدّم إليهم الكتاب، ولمْ يكنْ على درايةٍ بنوع العلاقة الّتي تربطهم بمجتمعهم، أو بالأحرى لمْ يعتمدْ أيّة وجهة فلسفيّة. ومعنى هذا أنْ تكون للمؤلّف فلسفة محدّدة يعمل على تجسيدها من خلال الكيفيّة الّتي يتّبعها في اختيار المادة الدّراسيّة المكوّنة للكتاب وعرضها. وتتمثّل هذه الفلسفة في مجموع الأهداف العامّة والتوجّهات الاجتماعيّة والسيّاسيّة والتّاريخيّة والثّقافيّة الّتي يُحدّدها النّظام التّربويّ لنفسه قبل تنفيذ أيّ تخطيط. أيْ أنّ الفلسفة الّتي يعتنقها المؤلّف تُترجم من خلال اختياره لمتن الكتاب المدرسيّ من نصوص ومضامين[8]، وفي طريقة عرضه وتقديمه له أيضًا. وكما أنّ على المؤلّف أنْ يحرص كلّ الحرص على تلقين المُتعلّمين مختلف الأصول والأفكار التّربويّة الّتي يُنشأون عليها. والكتب المدرسيّة الجزائريّة لم يُقصر مؤلّفوها في تمثيل هذا المعيار بشكل عامّ، ومثال ذلك كتاب اللّغة العربيّة المقرّر لتلاميذ السّنة الأولى من التّعليم المتوسّط، ففيه ما يكفي من النّصوص والمضامين الّتي تناولت مفاهيم دينيّة وتربويّة وأخلاقيّة وغيرها.

* المعيار النّفسيّ: حتّى لا يفقد الكتاب المدرسيّ صفته الحيويّة يجب أنْ تُراعى في صناعته نفسيّة المتعلّمين والمدرّسين، فهو العنصر الوسيط الّذي يجمع بين ثقافة المجتمع وتراثه وأهدافه وبين حاجيات المتعلّمين ورغباتهم[9]. وتتجسّد هذه المراعاة في مخاطبة الكتاب بشكله ومضمونه المتعلّم ككائن نشيط وليس مجرّد آلة خاضعة يستجيب لجميع المحتويات الّتي تُقدّم له، وفي أنْ يكون الأداة الّتي تثير تفكيرهم وتنمّيه، وأنْ يكون مُعيناً على تكوين الاتّجاهات والقيم. وكما يجب أنْ تؤخذ بعين الاعتبار الفروق الفرديّة بين المتعلّمين، لأنّ ما يُمكن أنْ يكون ميسورًا عند بعضهم قد يكون عند غيرهم صعبًا. وعلاوة على أنّ

المحتوى الّذي يحتاج إليه متعلّم المستوى الابتدائيّ مثلاً ليس بنفس الكميّة والنّوعيّة مع المحتوى الّذي يتطلّبه متعلّم مستوى التّعليم المتوسّط.

ويحدث الأمر ذاته مع المدرّس، فهو الطّرف الثّاني الّذي يستعمل الكتاب المدرسيّ وبالتّالي لا يجب أنْ يتجاوز حدود إمكانياته وقدراته. وعلى العموم نرى أنّ الكتاب المدرسيّ الجيّد هو الّذي يشمل بجميع مكوّناته حاجيات المتعلّمين وميولاتهم بكلّ تنوّعاتها؛ حتّى يكون أثره فيهم إيجابيًّا ومن ثمّ يُقبلون عليه ككتاب للقراءة وغيرها. ويتحقّق هذا المعيار بإجراء دراسات ميدانيّة نفسيّة لعيّنة من المتعلّمين الّذين سيُقدّم إليهم الكتاب.

* المعيار العلميّ: ينصب الاهتمام في هذا المعيار على طريقة تأليف الكتاب المدرسيّ وإخراجه ومتابعته، بحيث ينبغي أنْ يُوضع الكتاب موضع التّجريب قبل إخراجه في طبعته النّهائيّة حتّى تُحدّد مواطن الضّعف فيه لتلافيها وتُنقح مادته على ضوء الممارسة الميدانيّة. وكما ينبغي أنْ تُجرى دراسات على المتعلّمين قصد التّعرّف على طبيعة نضجهم وانشغالاتهم، وتحديد قدراتهم المعرفيّة ومستوى محصولهم اللّغويّ وتحديد الموضوعات الّتي يميلون إليها للقراءة أيضًا، فمن الضّروريّ أنْ يحوي الكتاب نصوصًا مشوّقة تتلاءم مع مستوى المتعلّمين الفكريّ والعقلي. وأنْ يُساير التّطوّرات الّتي تشهدها مجالات العلم والمعرفة حتّى لا يتّسم بالتّقليديّة، وذلك أنْ تتمّ صناعته بطريقة علميّة وعصريّة، كأنْ تتوفّر فيه الوسائل التّوضيحيّة (الصّور والرّسومات) لِما لها من أهميّة كبيرة في توضيح وتجسيد المفاهيم المحسوسة الّتي لم يتعرّف عليها المتعلّمون من قبل، وكما أنّها تُساعد على ترسيخ المعاني في أذهانهم. ولكن حتّى تلعب هذه الوسائل دورها بفعاليّة يجب أنْ توضع في أماكنها المناسبة على الصّفحات؛ بحيث تتفّق في تفاصيلها إلى حدّ ما مع المكتوب[10]. ومع أنّ بعض الكتب المدرسيّة الجزائريّة لم يُراع فيها هذا الشّرط، بدليل أنّ كتاب اللّغة العربيّة

المقرّر لتلاميذ السّنة الأولى من التّعليم المُتوسّط وُضعت فيه الرّسومات فوق المكتوب[11]. وأنْ يُقدّم بغلاف جيّد مناسب للمستوى التّعليميّ المُستهدف، ومتين أيضًا حتّى لا يتلف بسهولة لكثرة استعماله. ولأهميّة انتقاء الغلاف قامت إحدى دور النّشر الأمريكيّة بوضع الكتب الموجّهة للأطفال في آلة الغسيل الميكانيكيّة دون إضافة الماء إليها، ثمّ تركتها تتخبّط لمدّة ساعة وذلك حتّى تتمكّن من معرفة نقاط الضّعف في عمليّات التّدبيس والتّغليف وفي الورق وحبر الطّباعة[12]. والمطلوب في هذا الجانب أيضًا احتواء الكتاب على الألوان الجذّابة الّتي تُريح نظر المتعلّمين وتُلفت انتباههم وتُشوّقهم.

أهميّة الكتاب المدرسيّ ودوره في العمليّة التّعليميّة والتعلّميّة:

بالرّغم من الاستعمال الواسع الّذي عرفه الكتاب المدرسيّ في النّشاط التّربويّ، إلاّ أنّ المواقف منه توزّعت بين التّأييد والمُناهضة بعد أنْ ظهرت إلى جانبه الوسائل التّعليميّة الأخرى وبالأخصّ الحاسوب، فهناك النّاقم على الكتاب والرّافض لفكرة استعماله، حيث يرون أنّه لا جدوى من وضعه في أيدي المتعلّمين والمُدرّسين، ويُطالبون بإبعاده عنهم؛ نظرًا لِما يُمكن أنْ يُمثّله من عقبة أمام سير العمليّة التّعليميّة والتعلّميّة، وهناك أيضًا المُؤيّد الّذي يعتبر الكتاب من أهمّ الوسائل التّعليميّة الّتي لا يُمكن الاستغناء عنها حتّى وإنْ وُجدت إلى جانبه وسائل التّعليم الحديثة.

ولو عدنا قليلاً إلى الوراء لوجدنا أنّ ثمّة من فلاسفة التّربيّة الّذين رفضوا توفير أيّ كتاب في أيدي المتعلّمين، ومن بينهم المربّي الفرنسيّ "جون جاك روسو Jean . J. Ressou" المعروف بثورته على الكتاب ورفضه الشّديد له، ولنوع التّعليم الّذي يعتمده، فهو يُعارض بشدّة استعمال أيّ كتاب قبل بلوغ النّاشئة سنّ الثّانيّة عشرة، حيث قال إنّ الكتاب من أكبر الوسائل الّتي تُسبّب تعاسة الأطفال[13]، بحجّة أنّه يقف حاجزًا بينهم وبين الطّبيعة ولا يُعلّمهم سوى الأمور

الّتي يجهلونها في الحياة، ويُبعدهم كلّ البعد عن مشاغلهم واهتماماتهم. ولهذا السّبب بالذّات كان "روسو" يمنع تلميذه "إميل" من استعمال أيّ كتاب، ولكنّه لمْ يستثنِ في المقابل إمكانيّة الاعتماد على قصّة "روبنس كروزوي"، فهي بالنّسبة إليه أفضل ما يُمكن أنْ يقدّم للمتعلّمين[14]، لأنّها تُحدّثهم عن الطّبيعة الخيّرة، إذْ يرى أنّ الطّريقة المثاليّة الّتي تناسب التّعليم هي الّتي تُكسبهم القدرة على اكتشاف الحقائق، والوصول إلى المعارف بواسطة تفكيرهم واكتشافهم للأمور، وليس الّتي تعوّدهم الحفظ الآليّ، والتّلقين والاستظهار الببغائيّ، لأنّ المعرفة الحقيقيّة الّتي تقرّبهم من الواقع لا يصلون إليها بالتّحفيظ، إنّما بالبحث من تلقاء أنفسهم وبمجهودهم الذّاتيّ ونشاطهم الخاصّ، ممّا يُحفّزهم على البحث أكثر والرّغبة في التعلّم. ولهذا يقول "روسو" لا كتاب إلاّ الدّنيا. وكما كانت لـــ "كريشنستينار Krichnstinar" النّظرة ذاتها، فهو يرفض رفضًا شديدًا استعمال الكتاب في التّعليم، وقد أعاب في عصره على المدارس الألمانيّة الّتي لا تزال تعتمده، لأنّ المدرسة القائمة على التّعليم الكتبيّ في نظره لا تُفيد في شيء؛ سوى أنّها تُعوّد المتعلّمين على الحفظ والتّلقين للحروف الّتي تقدّمها لهم عن طريق الكتاب. ولهذا السّبب كان يقول «إنّ مدارسنا مازالت مدارس الكتاب فيها يقع تلقين الحروف الميّتة»[15]. وعلاوة على أنّ المدارس الّتي تُعلّم الحروف الميّتة لتلاميذها ستقضي بالتّأكيد على نشاطهم الذّاتي وستمنعهم من التّفكير وتعيقهم عنه. ومن هنا نتساءل: ماذا يمكن أنْ نتوقّعه من المدرسة الّتي لا يتمّ فيها سوى تحفيظ المتعلّمين الحروف الميّتة حسب تعبيره؟ وهل يمكن لهذه الحروف أنْ تبعث فيهم روح الإبداع والحيويّة، وأنْ تدفع بهم إلى التّفكير والعمل؟

وهناك سبب آخر دفع بالبعض إلى النّفور من فكرة اعتماد أيّ كتاب في تعليم النّاشئة، وقد تمثّل في تلك المعتقدات السّائدة في عصر التّربيّة التّقليديّة الّتي أضفت على الكتاب طابعًا دينيًّا، حيث لا يُسمح لأحد انتقاده أو حتّى الشّك فيه،

فقد كان المُربّون يُقدّسون الكتاب بطريقة لا حدود لها حتّى إنّهم يعتبرونه الغاية القصوى في التّعليم، والمصدر الوحيد الّذي يتحصّل من خلاله المتعلّمون على المعرفة والعلم، وبالتّالي لا يحقّ لهم النّظر في مصادر أخرى غيره، لأنّ المحتوى الّذي يحمله يُعتبر في نظرهم صحيحًا، وعليهم تقبّل ما جاء فيه تقبّلاً أعمى. ولكن يبقى هذا التصوّر بالنّسبة للمعارضين تصوّرًا سلبيًّا، لا يؤدّي سوى إلى الفشل والإعاقة.

هذا وقد اعتبر غيرهم استخدام الكتاب المدرسيّ إساءة كبيرة للمدرّسين والمتعلّمين، لأنّه إنْ وفّر وجود هذا الكتاب عن مُستعمليه كثيرًا من الجهد وعناء البحث وتكرار المُحاولات، فإنّه في الوقت نفسه يحرمهم من لذّة الإبداع والابتكار، ويمنعهم من إبداء الرّأيّ والاستنباط، ومن السّعي إلى التّجديد والتّعامل مباشرة مع مصادر المعلومات والنّصوص والبحث المُتواصل عن أنسبها وأكثرها ملاءمة لواقع التّعليم أيضًا[16]. فعوض البحث بأنفسهم عن المعرفة؛ فإنّهم يجدونها معروضة في الكتاب.

وكما أنّ بعض التّربويّين المعاصرين لم يستحسنوا فكرة الاعتماد على الكتاب المدرسيّ في النّشاط التّربويّ بعد ظهور الوسائل التّعليميّة الحديثة الّتي يجدونها أكثر تطوّرًا وأكثر قدرة على استيعاب كلّ ما يشهده عالم اليوم من تغيّرات أو مستجدّات؛ بخلاف الكتاب الّذي تطول فترة استعماله، حيث تعتمده المدرسة لسنوات دراسيّة متتاليّة دون أنْ يمسّه أيّ تغيير أو تجديد يُذكر وهو الأمر الّذي يجعل هذه الوسائل تُنافس الكتاب على المكانة الّتي يشغلها وتُنقص من أهميّته. وتبعًا لذلك تسعى الكثير من الدّول خاصّة المتقدّمة منها إلى محاولة التخلّي شيْئًا فشيئًا عن استعمال الكتاب المدرسيّ مقابل وضعها بعض الوسائل السّمعيّة البصريّة المتطوّرة كالحاسوب حتّى يُقلّل المتعلّمون والمدرّسون من استعماله ومن الاعتماد الكامل عليه. ولعلّ السّبب الرّئيس الّذي جعل الحاسوب

يلقى قبولاً كبيرًا من هؤلاء هو أنّه يتميّز بالسّرعة الفائقة في إيصال المعلومات وبقدرته على مسايرة مجمل مستجدّات العصر، وفضلا عن أنّه ساهم في زيادة الثّورة المعرفيّة. ولكوننا اليوم نعيش عصر المعلوماتيّة الّذي يعتمد على الحاسوب كأداة رئيسيّة في تخزين المعلومات وتداولها، فلابدّ أنْ تكون المدرسة قادرة على تهيئة النّشء ليتكيّف مع العصر. وهذا ما لا يستطيع الكتاب المدرسيّ تحقيقه، فهو يعجز عن نقل الكثير ممّا يشاهده المتعلّمون في حياتهم اليوميّة من أحداث ووقائع بين الحين والآخر في بضع صفحات. وعن هذا يقول الباحث المصريّ "مراد حكيم بباوي" إنّ الكتاب المدرسيّ ما هو إلاّ وسيلة من الوسائل التّعليميّة يمكن الاستغناء عنها، بحجّة أنّها لا تقدر على مواجهة التطوّر الّذي يشهده عالم اليوم من مفاجآت علميّة وتكنولوجيّة حديثة، والّتي تحمل معها محتويات علميّة متطوّرة وسريعة التّغيير. ولقد أثبتت الدّراسات والأبحاث أنّ المعرفة تتغيّر كلّ ثمانيّ عشرة ساعة، ولذلك «لن يكون بمقدور دفتي كتاب مقرّر أنْ يحتوي كلّ هذه المعارف من معلومات ومهارات واتّجاهات، بحيث أصبح من المفروض مواكبة المجال التّربويّ العامّ والمتغيّرات المؤثّرة فيه، وهو ما جعل التوجّه في التّعليم الآن إلى تعليم المتعلّم كيف يتعلّم أيْ كيف يحصل بنشاطه وقدراته على المعرفة، فكلّ ما يصنعه الفرد بيديْه وفكره بعد بحثٍ وتنقيبٍ لا يُنسى على مدار حياته ويصبح البحث جزءًا من عالمه اليوميّ»[17]. ومعنى كلّ هذا أنّ الكتاب المدرسيّ أصبح عاجزًا اليوم عن نقل المعارف لكثرتها وتطوّرها السّريع والدّائم، ممّا يستوجب الاستغناء عن خدماته، ولتحلّ مكانه وسائل التّكنولوجيا الحديثة الّتي تجمع بين الصّوت والصّورة والنّص والرّقم بشكل متكامل.

وكما أنّ الحاسوب وفّر للمتعلّمين إمكانيّة استخدام الأقراص المدمجة CD؛ ممّا يُقلّل من دور الكتاب المدرسيّ ويُضعف من أهميّته، فهذه الأقراص تُمكّنهم

من التحدّث مباشرة مع الوسيط المستخدم حيث يُمكنُه مخاطبتهم بأسمائهم، ممّا يشيع جوًّا من الألفة بينهم، ويجعلهم أكثر تقرّبًا منه، وهذا ما لا يوفّره الكتاب. وهو الأمر الّذي يدفع بالكثير من المدارس في الدّول المُتقدّمة إلى اعتماد النّظام الالكترونيّ في التّعليم، حيث تمنح للمُتعلّمين الكتاب لفترة زمنيّة مُعيّنة، وبعدها تستغني عنه لتُقدّم بديلاً وهو العمل على تعليمهم في طريقة التّدريس كيفيّة الحصول على المعلومات سواء من التّجربة أم البحث[18]، فهذه المدارس تُتيح فرصة وضع الكتاب في أيديهم للوهلة الأولى فقط ثمّ تعمل على إلغائه بعد فترة زمنيّة من التّعليم.

وعلى العموم يبقى الكتاب المدرسيّ في نظر المُعارضين مجرّد وسيلة من الوسائل المُعينة على التّعليم يمكن الاستغناء عنها حينما تنتهي صلاحية استعمالها، لأنّه لمْ يعدْ المرجع الرّئيس للمعلومات ومحور ارتكاز العمليّة التّعليميّة والتعلّميّة؛ بعد أنْ ظهرت إلى جانبه وسائل تعليميّة أخرى حديثة تنافسه على الصّدارة. وإضافة إلى أنّ التحسّن الملحوظ على مستوى المدرّسين وتزايد أهميّة دورهم في التّعليم وإبعادهم عن مهمّة التّلقين والعمل على تغيير دور المتعلّمين إلى ما هو أفضل جعل الكتاب المدرسيّ يعرف تراجعًا كبيرًا ومن ثمّ لمْ تعدْ له قيمة في ذاته وبما يحتويه من معارف.

ولكن الإشكال الّذي يطرح نفسه هنا هو: هل يمكن أنْ نتصوّر في يوم ما التّعليم بدون كتاب مدرسيّ؟ وهل ستحتلّ مكانته الوسائل التّعليميّة الحديثة بعد سنوات كثيرة من هذا الوقت؟ وبالتّالي يتخلّى عنه المتعلّمون نهائيًّا؟ والإجابة طبعًا تكون بلا، لأنّ الكتاب المدرسيّ في نظر مؤيّديه لن تتخلّى عنه المدرسة مهما كان الوضع الّذي تكون فيه، حيث إنّ وجوده يبقى أمرًا ضروريًّا، فهو بالنّسبة للمتعلّمين معلم لا يقسو ولا ينهر، ولا يطلب أجرًا ولا شكرًا ويبقى بجانبهم غير مقيّدٍ بزمان ولا مكان[19]. وقد لا نُغالي إذا قلنا إنّ ما يبقى معهم هو

ما يحفظونه من الكتاب المدرسيّ ممّا يُعطيه الحقّ لأنْ يكون المصدر الرّئيسيّ الّذي يعتمدونه في أيّ وقت للحصول على المعرفة والّذي يمكّنهم من حلّ المشاكل الّتي تعترضهم، ويدفعهم إلى البحث والنّشاط الذّاتيّ. وكما أنّ من خصائص هذا الكتاب أنّه يحمل معلومات غير مشكوك فيه، في حين أنّ الإنترنيت يحتوي على معلومات وكتب مشكوك في صحّتها لعدم وجود رقيب لها، وهو بذلك- الكتاب- يُمثّل «جوهر العمليّة التّربويّة لأنّه يُحدّد المعلومات الّتي ستُدرس للتّلاميذ كمًّا وكيفًا. وهو سلطة علميّة لا يتطرّق إليها الشّك. والكتاب المدرسيّ هو الوعاء الّذي يحتوي المادّة الدّراسيّة الّذي يفترض فيها أنّها الأداة الّتي تستطيع أنْ تجعل التّلاميذ قادرين على بلوغ أهداف المنهج المحدّد سابقًا»[20]. وكلّ هذا جعل من الكتاب المدرسيّ أداة تعليميّة ذات أهميّة كبيرة.

ولا يخلو الأمر أنْ يكون هذا الكتاب مهمًّا أيضًا للمدرّسين في أداء وظيفته التّعليميّة، فهو الّذي يُحدّد له مادّة التّدريس ويُعينه على توزيعها وتنظيمها ويُمكّنه من التّدرّج في إنجازها بخطى ثابتة ويُوفّر له مختلف الأنشطة الّتي تساعده على تبليغ المعلومات إلى تلاميذه[21]. وكما يُعينه على معرفة مصادر المعلومات الّتي تتعلّق بالموضوع الّذي يتطرّق إليه وعلى تقييم المعلومات الّتي اكتسبوها.

ويُحدّد "إيزنر Eisner" أهميّة الكتاب المدرسيّ في النّقاط الآتيّة[22]:

– يُقدّم خبرات ذات مستوى في المحتوى لا يمتلكها إلاّ القليل من المدرّسين.

– يُنظّم المعلومات والمحتويات الّتي تتمحور حول بعض الموضوعات تنظيمًا منطقيًّا وفق الأهداف التّعليميّة المحدّدة.

– يُزوّد المدرّسين والمتعلّمين بنوع من الأمان من حيث إنّه يوضّح لهم المرحلة الّتي يسيرون عليها، ممّا يمكّنهم من معرفة المحتوى الوارد في المنهاج والطّريقة الّتي يتّبعها.

– يُقدّم للمدرّسين الأسئلة الّتي يجب أنْ يطرحها على المتعلّمين، ويُزوّدهم بمادة الامتحان.

– يَقترح على المتعلّمين أنشطة ينهمكون فيها، ويُزوّدهم بالإجابات الصّحيحة.

هذا وزيادة على الأهميّة الخاصّة الّتي يحظى بها الكتاب المدرسيّ من قِبل الأولياء، فهو في نظرهم من أهمّ الوسائل التّعليميّة الّتي تُثقّف أبناءهم، والّتي تُمكّنهم من معرفة مستواهم، ومن تتبّع سير تعلّمهم، إذْ تجدهم متحمسين جدًّا لفكرة وضعه في أيدي أبنائهم، قصد اتّخاذه وسيلة تعليميّة لها صداها في ميدان التّربيّة هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى؛ يرى البعض أنّ إلغاء الكتاب يُسبّب نوعًا من الإرباك سواء بالنّسبة للمتعلّمين أم الأسرة أم المدرّسين[23]؛ الأمر الّذي سيُشيع التخبّط والعشوائيّة في العمل التّربويّ. ولا ننسى هنا أنّ وجود الكتاب المدرسيّ مهمّ ليس فقط بالنّسبة للمتعلّمين، إنّما بالنّسبة للأولياء أيضًا، إذْ إنّ إبعاده عن متناول المُتعلّمين قد يُشكّل معضلة لأولياء الأمور، ويُمثّل عقبةً كبيرةً تحول دون التّواصل بين المتعلّمين والأسرة. ثمّ إنّ إبعاده عن أعين المُتعلّمين بالشّكل النّهائيّ فيه الكثير من المُغالاة والإجحاف.

وإنْ كان "روسو" على سبيل الذّكر يمقت الكتاب في عصره، واعتبره مجرّد عقبة تحُول دون بلوغ المتعلّمين غاياتهم فإنّ التّربويّ "آلان Alan" يعتبره عكس ذلك، فهو يقول بأنّه «لا يمكن أنْ يُلغى لأنّه يجب ألاّ ننسى أنّ من مهام المدرسة أنْ تعلّم الطّفل استعمال الكتاب (كأنْ تُعوّده على الرّجوع إلى القاموس عند الحاجة مثلاً) لأنّ الأسئلة الّتي تطرحها الأشياء والواقع تُوجّهه بصورة طبيعيّة نحو الكتب؛ حيث يجد في هذا الرّسم أو النّصّ أو تلك الوثيقة أو الصّورة الجواب أو المعين على إيجاد الحلّ، ولأنّ الكتب تُتيح للمتعلّم أنْ يتأمّل على مهل من التّعليم الّذي يتلقّاه وهذا ما لا تُوفّره مثلاً الوسائل السّمعيّة البصريّة...»[24].

فوجود الكتاب في المدرسة يُساعد المتعلّمين على إيجاد الحلول للإشكاليّات الّتي تُطرح عليهم في موقف ما.

ونُشير في نفس السّياق إلى أنّ الكثير من التّربويّين لا يزالون يُشيدون بمكانة الكتاب المدرسيّ وبالأهميّة الّتي يحتفظ بها على الرّغم من وجود وسائل التّعليم الحديثة، ومن تطوّراتها الهائلة والسّريعة الّتي تفوق كثيرًا التطوّر الّذي يعرفه الكتاب. والسّبب يكمن في أنّ لهذا الأخير ميزة خاصّة ينفرد بها وهي السّهولة الّتي يُوفّرها لمستخدميه في كيفيّة الحصول عليه، فهو سهل المنال ورخيص الثّمن مقارنة بالوسائل المذكورة حيث يكون في متناول المتعلّمين جميعًا فقيرهم وغنيّهم دون استثناء. ونذكر بخصوص هذا أنّ أهميّة هذا الكتاب تزداد في المدارس المحرومة من الوسائل المذكورة، وفي المدارس الّتي حظيت بمعلّمين غير متمكّنين من مهارات التّدريس ولا يُجيدون القدرة على استخدام الحاسوب.

ثمّ لا ننسى أنّ الكتاب المدرسيّ الجديد الّذي صُمّم وفق المقاربة الجديدة "المقاربة بالكفاءات"* غير عاجز عن بلوغ الأهداف التّعليميّة، وعن إكساب المتعلّمين الكفاءات المُستهدفة ودعم مكتسباتهم وتنميّتها؛ حتّى وإنْ اعتمد المُدرّسون أو المتعلّمون على الحاسوب كمصدر آخر للتّعليم والتعلّم، ممّا يُمكّنه من الحفاظ على القيمة التّربويّة الّتي اكتسبها نظرًا لإمكان توافره في أيدي كلّ التّلاميذ واستخدامه وسهولة الرّجوع إليه في كلّ حين. وخصوصًا بعد ما طرأ عليه تحسينات تربويّة وصناعيّة كثيرة جعلت منه أداة مهمّة في العمليّة التّعليميّة والتعلّميّة ووسيلة للإبداع وليس للجمود وكبت القدرات. ويمكن الإقرار بهذا القول أمام الوضع التّعليميّ الّذي تعيشه العديد من مدارس الدّول المتخلّفة فهي لا تزال بحاجة ماسّة إلى استعمال هذا الكتاب، لأنّ ذلك أوّلاً يُسهّل عليها السّير في العمليّة التّعليميّة والتعلّميّة وثانيًا كونها تُعاني من عجزٍ كبيرٍ عن توفير وسائل

تعليميّة حديثة وعن تجديدها وتغطيّة تكاليفها الباهضة؛ فمن الضّروريّ أنْ تُوفّر للمتعلّمين على الأقلّ هذا الكتاب. وفوق هذا كلّه يعتبره البعض إلى يومنا هذا الحامل الوحيد "للعلم الصّحيح" رغم تطوّر العلوم وانتشارها ونسبيتها من ناحية وظهور وسائل تعليميّة حديثة من ناحية أخرى.

ويُمكن حصر الوظائف الأساسيّة للكتاب المدرسيّ في النّقاط الآتية:

– يُعتبر الكتاب المدرسيّ وسيلة تبليغ المعرفة، فمن خلاله يتعرّف المتعلّمون على الأشياء المحيطة بهم، ويسافرون عبره إلى مختلف دول العالم وما إلى ذلك. وتستدعي هذه الوظيفة الاختيار المناسب للمعلومات في كلّ مادة تعليميّة معيّنة حتّى تكون في متناول متعلّمي المستوى المستهدف.

– وسيلة لدعم مكتسبات المتعلّمين، يحمل الكتاب المدرسيّ في كلّ مرحلةٍ تعليميّة كميّة معيّنة من المعلومات والمعارف الّتي تُضاف إلى رصيد المتعلّمين اللّغويّ والمعرفيّ وتُثريه[25]، فالكتاب يُسهم بشكل عامّ في تطوير القدرات والكفاءات المُكتسبة، وتدعيم المكتسبات وتنميتها وإدماجها عند مواجهتهم للوضعيّات – المشكلات الّتي يكونون فيها.

– أداة للثّقافة، يشتمل الكتاب المدرسيّ على مواضيع متنوّعة؛ تتناول كلّ ما يحيط بالمتعلّمين من وقائع تاريخيّة، ثقافيّة واجتماعيّة وغيرها.

– وسيلة ضروريّة لهيكلة العمل التّربويّ وتنظيمه، ولتوجيه تعلّم التّلاميذ في التلقّي والتّحصيل.

– وسيلة تعبيريّة عن محتويات المنهاج الدّراسيّ الأساسيّة وفلسفته التّربويّة والاجتماعيّة.

ومن خلال كلّ ما تقدّم؛ لابدّ أنْ نقول إنّنا لا نشاطر تمامًا الرّأي الّذي يرفض استعمال الكتاب المدرسيّ في العمليّة التّعليميّة والتعلّميّة، أوّلاً لأنّه يُبالغ في رفضه له، وثانيًّا لأنّ الواقع التّربويّ يبرهن على أنّه لا يمكن الاستغناء عنه

رغم ما يعترضه من نقائص وعيوب؛ خاصّة من حيث عدم قدرته على مواجهة التّطورات العلميّة والتّكنولوجيّة الحديثة الّتي يشاهدها المتعلّمون في الوقت الرّاهن، ولا نوافق الرّأي المؤيّد موافقة تامّة لمبالغته في الدّعوة إلى الاعتماد الكلّي على هذا الكتاب، لأنّ هناك مصادر غيره للحصول على المعرفة، ووسائل تعليميّة أخرى ينبغي الاستعانة بها في تحقيق الأهداف التّربويّة وخاصّة الحاسوب الّذي تتزايد حاجة استخدامه يومًا بعد يوم، ولذلك يبقى الكتاب المدرسيّ لوحده غير كافٍ وبالتّالي لا تجوز المبالغة في أنْ يعتمده المدرّس أو المتعلّم المصدر الوحيد للحصول على المعلومة المطلوبة. وكما أنّ الاستغناء عنه غير ممكنٍ، فهو يؤدّي الشّطر الأوّل من العمليّة التّعليميّة والتعلّميّة والوسائل التّعليميّة الأخرى (الحاسوب مثلاً) تُكمّل الشّطر الثّاني منها.

وإنْ تحدّثنا عن واقع الكتاب المدرسيّ الجزائريّ بصفة عامّة لتبيّن لنا أنّ هذا الكتاب عرف تحسّنًا ملحوظًا مقارنة بما كان عليه في السّنوات الماضية، وهو بذلك لا يزال يحتلّ مكانة مرموقة في نظامنا التّربويّ، فقد استوفى إلى حدّ ما أفضل ما يُمكن من المواصفات العلميّة والتّربويّة والشّروط الفنيّة في ظلّ ما يتوفّر لوزارة التّربية الوطنيّة من إمكانيّات، فهي تولي للكتاب المدرسيّ عناية كبيرة، بدليل أنّها تُوفّر تقريبًا لكلّ مادّة تعليميّة كتابًا مدرسيًّا، ولكلّ مستويات التّعليم الابتدائي والمتوسّط والثّانويّ؛ ممّا يُؤكّد أنّ مدرستنا لا يُمكن أنْ تستغني عن خدمات هذا الكتاب. ولكن لا يجدر بنا أنْ نتجاهل ما لوحظ فيه من عيوب ونقائص، والّتي لابدّ من القضاء عليها حتّى لا تُنقص من أهميّته ودوره الفعّال، فكتابنا المدرسيّ لا يزال بحاجة إلى أنْ يكون في أحسن صورة سواء من حيث الشّكل والمضمون أم من حيث الطّباعة والإخراج فلابدّ من تجنّب السّرعة في إعداده أو طبعه حتّى لا تتسرّب الأخطاء فتنعكس آثارها السّيّئة على تكوين المتعلّمين، ولا تضطرّ إلى تصحيحها لاحقًا، وللتّذكير عرض في سنة 2008

حوالي سبعمائة (700) تقرير حول الأخطاء الواردة في الكتب المدرسيّة أمام لجنة المراجعة.

وخُلاصة القول؛ يبقى الكتاب المدرسيّ وسيلة تعليميّة هامّة في أيامنا هذه بالرّغم ممّا شهدت السّاحة التّربويّة من تطوّر وتغيّر خاصّة في مجال تنويع الوسائل التّعليميّة فلا يسعنا إلاّ أنْ نعترف بأنّ لهذا الكتاب قيمة تربويّة في العمليّة التّعليميّة والتعلّميّة وأنّ هذه الوسائل لن تزحزحه من مكانته إذا كان استعماله صحيحًا واستغلاله جيّدًا، لأنّ الاستعمال الجيّد له يُساعد بدون شك على تحسين المردود المدرسيّ كمًّا ونوعًا؛ ممّا يُتيح الفرصة لضرورة وضعه في أيدي المتعلّمين والمدرّسين أو بعبارة أخرى يبقى هذا الكتاب من أفضل الوسائل التّعليميّة بلا مُنازع إذا استعمله الجميع بفن واعتدال، وإذا تمّ تغييره كلّما اقتضى الأمر ذلك حتّى يُمثّل عصر العولمة والمعلوماتيّة أحسن تمثيل.

الهوامش

* المنهاج "Curriculum" يشمل غايات التّربيّة وأهدافها، وكلّ ما يتعلّق بالعمليّة التّعليميّة والتعلّميّة منها الكتاب المدرسيّ والطّرائق المتّبعة والأنشطة المُعتمدة فيها.

1- François Richaudeau, conception et production des manuels scolaires guide pratique. Paris : 1979, UNESCO.

2 - أبو الفتوح رضوان وآخرون، الكتاب المدرسيّ: فلسفته، تاريخه، أسسه، تقويمه، استخدامه، د ط. القاهرة: 1962م، دار الهناء للطّباعة، ص247. بتصرّف

3 – سمير شريف استيتية، علم اللّغة التعلّميّ، د ط. الأردن: د ت، دار الأمل للنّشر والتّوزيع، ص 197.

4 – محمّد صالح جمال وآخرون، كيف نعلّم أطفالنا في المدرسة الابتدائيّة، ط 4. بيروت: د ت، دار الشّعب ص 168.

5 – أبو الفتوح رضوان وآخرون، الكتاب المدرسيّ: فلسفته، تاريخه، أسسه، تقويمه، استخدامه، ص 248.

6 – إسماعيل إلمان "الكتاب المدرسيّ تربية وصناعة" الكتاب المدرسيّ في المنظومة التّربويّة، واقع وآفاق أعمال الملتقى الوطنيّ يومي 24– 25 نوفمبر2007 بالجزائر، وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ، دار هومه ص295.

7 – أبو الفتوح رضوان وآخرون، الكتاب المدرسيّ: فلسفته، تاريخه، أسسه، تقويمه، استخدامه، ص 166.

8 – أبو الفتوح رضوان وآخرون، الكتاب المدرسيّ: فلسفته، تاريخه، أسسه، تقويمه، استخدامه، ص181 و182. بتصرّف

9 – المرجع نفسه، ص 189.

10 – إلياس ديب، مناهج وأساليب في التّربية والتّعليم، ط3. بيروت: 1981، دار الكتاب اللّبناني، ص120.

11 – يُنظر: بدر الدّين بن تريدي ورشيدة آيت عبد السّلام، "استكشاف اللّغة العربيّة" كتاب اللّغة للعربيّة للسّنة الأولى من التّعليم المتوسّط، ط1. الجزائر: 2003م، وزارة التّربية الوطنيّة، الدّيوان الوطنيّ للمطبوعات المدرسيّة.

12 – أحمد نجيب، أدب الأطفال علم وفنّ، د ط، 1991م، دار الفكر العربيّ، ص240.

13 – محمّد صالح جمال وآخرون، كيف نعلّم أطفالنا في المدرسة الابتدائيّة، ص 163 – 164.

14 – الدّهماني ضميّد "الكتاب المدرسيّ خزينة المضامين والأنماط الثّقافيّة التّقليديّة" ملتقى الكتاب المدرسيّ والنّظام التّربويّ، ص 141.

15 – المرجع نفسه، ص 15.

16 – محمّد المنصف حاجّي "الكتاب المدرسيّ بين الإبداع والامتثال" ملتقى الكتاب المدرسيّ والنّظام التّربويّ ص 113.

17 – محتوى المناهج في المدارس المستقلّة،
http://www.education.gov.qa/content/bloq/ Détail/7367.

18 – الموقع نفسه.

19 – أبو الفتوح رضوان وآخرون، الكتاب المدرسيّ: فلسفته، تاريخه، أسسه، تقويمه، استخدامه، ص 5.

20 – علي تعوينات "الكتاب المدرسيّ، مواصفاته وشروط تأليفه" مأخوذ من محاضرة ألقيت بالجامعة الصّيفيّة للعلوم الشّرعيّة بشرشال، جويلية: 1998م.

21 – محمّد فيالة "التّأليف المدرسيّ: طرقه، صيغه، علاقة المؤلّفين بسلطة القرار والإشراف التّربويّ" ملتقى الكتاب المدرسيّ والنّظام التّربويّ، ص 230.

22 – مستوى مقروئيّة ودرجة إشراكيّة كتاب اللّغة العربيّة،

http://www.lahaonline.com

23 – محتوى المناهج في المدارس المستقلّة،

http://www.education.gov.qa/content/bloq Détail/7367.

24 – عبد المجيد قراب "منزلة الكتاب المدرسيّ في العمل التّربويّ" ملتقى الكتاب المدرسيّ والنّظام التّربويّ ص42 – 43.

* صُمّم الكتاب المدرسيّ الجزائريّ وفق المقاربة بالكفاءات approche par compétences وهي مقاربة جديدة تُمثّل مشروع عمل قابل للإنجاز في ضوء حصّة تأخذ بعين الاعتبار مجمل العوامل الّتي تتدخّل في تحقيق الأداء الفعّال من أهداف ووسائل ومعارف وخصائص للمتعلّم والزّمان والمكان وغير ذلك. واعتُمدت هذه المقاربة في إطار الإصلاحات التّربويّة الّتي تمّ تطبيقها بداية من السّنة الدّراسيّة 2003– 2004.

25 – بدر الدّين بن تريدي "وسائل ترقيّة تدريس اللّغة العربيّة في التّعليم الأساسيّ، الوسائل البيداغوجيّة والبشريّة والتّنظيميّة" اليومان الإعلاميّان حول التّعليم الأساسيّ 18– 19 أكتوبر 1997م، المجلس الأعلى للتّربيّة.

III- دراسات باللغة الأجنبية

Task-Based Teaching: An Investigation through Project Work in the English Department of Tizi-ouzou

Ameziane Hamid
Guendouzi Amar
Department of English
Tizi-ouzou University

The purpose of the present paper is to expose and discuss an experiment in foreign language teaching which has been conducted in the department of English of Tizi-ouzou University. This experiment is concerned with the teaching of communication methodology (journalism) and drama for fourth year students. It adopts the approach called task-based teaching (CBT) and aims at paving the way to the implementation of the BMD (Bachelor, Master's, and Doctorate) pedagogy in the department.

The discussion of the results reached after two years of the implementation of drama and communication workshops requires the following: One, the exposition of the theory which informs them; Two, elucidating the linkages that tie this theory to the BMD system; Three, the description of the projects and their outcome. Obviously, the scheme of organisation followed in this paper follows this order.

Task-Based Approach:

The theoretical framework underlying the implementation of communication and drama classes are grounded in task-based approach to language learning. The approach is classified in the category of analytic syllabuses which is "a non-interventionist, experiential approach which aims to immerse learners in real-life communication" and which "stresses the growth and self-realization of the individual" (Beglar and Hunt, 2002: 96).

Following White, Beglar and Hunt mention five characteristics inherent in the analytic syllabus. They are:

1- It is concerned with how the materials are learned

2- Some degree of negotiation between learners and teachers take place

3- The content is defined mostly by the learner who determines his contribution to the course.

4- The learner decides partially about the criteria of assessment.

5- Cooperative learning.

The task-based approach belongs also to Content-Based Instruction (CBI) which seeks to create “a student community of inquiry through authentic communication, cooperative learning, collaboration, and problem solving” (Stoller, 2002:107). Project work is the natural extension of CBI and is seen as no less than a more extreme activity as a task.

The appropriateness of project work to content-based instruction in general and to vocational teaching in particular (i.e. to the BMD pedagogy) is asserted by Stoller who writes that project-based learning “should be viewed as a versatile vehicle for fully integrated language and content learning, making it a viable option for language educators working on a variety of instructional settings, including general English, English for academic purposes (EAP), English for specific purposes (ESP), and English for occupational/vocational/professional purposes, in addition to preservice and in-service teacher training” (2002:109). Stoller (ibid.) quotes also Haines who sees project work “not as a replacement for other teaching methods” but rather “an approach to learning which complements mainstream methods and which can be used with almost all levels, ages and abilities of students”.

Project Work: Its Characteristics and Various Configurations

As it has been said, project work is considered as the backbone of CBI. Stoller (ibid. 110) lists six features inherent in it:

1- It focuses on content Vs language targets

2- It is student centred

3- It is cooperative Vs competitive task

4- It leads to authentic integration of skills

5- It culminates in an end product, but its value lies in the process as well.

6- It is potentially motivating, stimulating, empowering, and challenging.

Henry, quoted in Stoller (2002), distinguishes three types of project. They are: *structured projects:* defined by the teacher; *unstructured projects*: defined by the learners themselves; *semi structured projects*: jointly defined by the teacher and students.

Stoller (ibid.) distinguishes also different types of project, especially from the perspective of data collection techniques. The following types are recorded:

*- Research project: concerned with the gathering of information through library research

*- Text project: involves encounters with texts

*- Correspondence project: requires communication with individuals in view of gathering information.

*- Survey project: entails the creation of a survey, and then the collection and analysis of data.

*- Encounter project: involves face-to-face encounter with people outside the classroom.

Description of the workshops:

The teaching of communication methodology and drama has been incorporated in the fourth year syllabus as optional replacements of the traditional research paper in which the students are required to write a 30-50 pages length on an academic topic

related to English and/or American civilisation, literature, or linguistics. The two workshops unfolded throughout the academic year and aimed at achieving the following objectives:

- To provide for the learners opportunities to practice their English in real situations
- To enhance the students' skills in reading, writing, and/or listening and speaking.
- To recycle and enhance the students' knowledge of English literature and/or civilisation.
- To encourage the students' initiatives and the spirits of autonomy and creativity.
- To experiment the teaching of vocational English (especially English for communication) and to assess the students' reception of such kinds of learning.

In the whole, the initiative received warm welcome from the part of the majority of students who found in drama and journalism an opportunity of sincere endeavour for self-fulfilment and assertion.

a- Organisation of Drama workshop:

The students who registered in drama workshop were supervised by a professional playwright who helped them to choose and perform the play to act. But before starting the rehearsals which led to the public presentation of the plays, a preparatory work had been done in the form of drama classes. The preparation consisted in:

- Selecting plays and reading them in the classroom with the presence of the teacher.
- Explaining and commenting the selected plays.
- Selecting the scenes to act.
- Simplifying the text/language of the scenes.
- Rehearsing the performance. During this phase the students were sometimes assisted by some teachers who corrected their pronunciation and intonation.
- Study and making of costumes and make-up.

b- Organisation of Communication Workshop

The students who registered in communication workshop, too, were assisted by an experienced teaching staff made of in-service journalists. Their work culminated in the writing of a twenty-four pages tabloid newspaper, by developing articles ranging from local and international news and politics, to sports, finance, and health pages. To help them achieve this task, the department mobilised teachers to supervise their written compositions. The whole project developed through the following steps:

- The students were given preparatory courses about the techniques of writing newspaper articles.
- The students were asked to organise themselves in groups of four to six students and choose a title for their newspaper.
- The students were taught how to conduct research work and asked to collect information, interview people, and gather data.
- When their source was not in English, the students were asked to translate it.
- The students were left free to decide on topics to develop and people to interview, but within the editorial line agreed upon with the supervisor.
- As practice in the classroom, the students were sometimes given lectures on the English and American mass media.

Results:

As we have already said, the workshops were warmly welcomed by many students, especially those who had always felt discontent with the type of academic work embodied by the traditional dissertation. The enthusiasm generated by the workshops helped to a great extent to ensure the success of the experiment, especially in its technical and formal aspects. In other words, the students who engaged in writing a newspaper showed great dispositions to engage in field work and achieve a fine presentation of the tabloid, and those who registered in drama succeeded to make up costumes and act convincingly on the stage. However, at

the level of content i.e. all that is related to understanding and writing skills, the students' performances displayed many weaknesses. Here is a more detailed description of the final outcome of the communication and drama workshops:

- The students succeeded to collect data from different sources, to work it, and to report it.
- Each time an article involved a text search in the library, the students were able to write coherent articles with a more or less good language standard. Thus, the culture rubrics were in most papers successful, since they gave the students opportunities to deal with artistic figures, such as writers and singers, who had already been studied in the classes of literature and/or civilisation.
- The interviews achieved through the encounter with people outside the university were mixed. Sometimes the students asked pertinent and interesting questions. But at other times they showed little knowledge of their topics and a lack of mastery in the way to conduct the interview. The students' inconsistencies led to inappropriate questions and incoherent interviews.
- The international and local news rubrics too were mixed. Thus, even when the students mastered the reported topics, they faced the problem of translating their data, especially that of key political or economic concepts, because they were not prepared for this task. The students' ignorance of translation led them to rely heavily on French words and idiomatic expressions.
- The problem of translation was most acutely felt in the sport rubric and the titles of the articles. In these two instances, the students were unfamiliar with the jargon of the rubric and the English idiomatic expressions. As a consequence, they abused literal translation from French or Arabic. This practice gave rise to clumsy articles, unintelligible for a non-speaker of the French and/or Arabic.
- In the drama workshop, the students faced problems with pronunciation and intonation, and tended to caricaturise the

characters they performed. The latter weakness shows a lack of understanding of the plays.

Discussion:

The results show that the students' performances were affected by four major areas of weaknesses:

- a lack in the development of linguistic skills (weak reading and writing skills, poor pronunciation skill)
- lack in the development of communicative skills (when interviewing people and reporting back information)
- non-effective use of collaborative learning especially in newspaper editing which led to unbalanced quality and quantity of newspaper articles
- lack in research and social skills

The discussion of these weaknesses calls the following comments:

One: the main reason behind the students' underachievement is that the two projects were launched until the fourth year, not as a natural outgrowth of a curriculum, but as disparate developed subjects. No lead-in tasks related to linguistic, cultural, or communicative support to the projects were integrated in the curriculum to provide prerequisites for the accomplishment of the end-products. This aspect could have been integrated in the "modules" of the 3^{rd} year writing and 3^{rd} and 4rth year literature and civilization, especially for the project on journalism which demands more specific knowledge of newspaper editing and writing techniques, and involves visits to newspaper offices and specific researching about the history of mass media in the target country.

Two: the deficiencies can also find explanation in the fact that the two projects created a space for lexically, structurally, functionally, technically and professionally driven development to occur that obviously had not been taken in charge effectively all along the process by teachers and students alike, because both were

unprepared to cope with this new teaching/learning task-based methodology .

Three: Indeed the autonomy left by the project work for both teacher and students, who needed to escape the narrowly synthetic learning centred on the teacher, involved a never-ending process of making adjustments which was a true challenge for all the students who felt unprepared for such a task.

It has become clear by now that the students underachievement were also the result of the inadequacy of the teacher profile with task-based teaching. There should be therefore a redefinition of the teacher profile in line with the new requirements of task-based learning and autonomy. As penny Ur (1996) puts it, teachers have to follow a 'teacher education' programme rooted in the 'reflective model' whose process of learning "develops moral, cultural, social, and intellectual aspects of the whole person as an individual and a member of society". The reflective model is based on experience from which personal theories about teaching and learning are reflected before they are tried out in the field.

The presentation of tasks should also be redefined to permit a gradation of the complexity and difficulty of the tasks and the project as a whole. William Littlewood (?) proposed a teaching continuum with a focus on first, second and finally third generations of tasks. These three generations of tasks help to contribute to the students' linguistic, communicative, intercultural and intellectual developments. The first generation develops communication, the second adds cognitive development and the third extends to students' global personality. The two last types of tasks are carried out through project work. The relationship among the tasks is clearly stated in the following words: "The notion of 'generations' of tasks implies that each category has developed out of the preceding one and is in some way more advanced in the demands it makes on learners and teachers alike. It may thus be expected that learners and teachers will not start with second or

third generation tasks but begin with the simpler, first generation tasks and, as they gain in experience, gradually extend their repertoire to include those which are more advanced" (199?: p.)The benefits to be gained from this extension are summarised by Ribé and Vidal (1993: 4) who wrote:

Within this framework, students and teachers are no longer two separate poles (i.e. the teacher gives information and the student receives it) as in the more traditional type of teaching, but two entities working together, planning, taking decisions, carrying out the task, and sharing the final sense of achievement.

It follows from here that project work should be carried out in an integrative way so as to provide prerequisites and support in every stage of the process underlying the project which starts with presentation and discussion, and followed by preliminary activities and then main activities, before the materials are processed and the final product is achieved.

Following this line of thought and organisation, the scientific committee of the department suggested an intermediate performance objective which is likely to serve as a preliminary stage for the long term project of newspaper editing. Thus, students are given the opportunity to work with portfolios to be organised around thematic units related to literature and civilization modules they undertake during their university courses. Students are therefore given the opportunity to recycle and reshape the knowledge they gain in the two modules. We think that this remedial measure is likely to allow the steady development of the students' skills by gradually immersing them in task and project-based pedagogy.

Although the bulk of the drawbacks discussed above seems to draw a rather bleak image of the experiment conducted with communication and drama workshops, we nevertheless think that the experiment should be seen as positive in the whole. The following reasons sustain our positive assessment of the workshops:

One: group work stirred high excitement among the students and enforced ‘active’ and ‘interactive’ learning for the project work, breaking thus away from the monotonous atmosphere of former teacher-centred method. In other words, the project work has immersed the students in the actual study of newspaper editing and drama performance on the stage, and gave them opportunities to visit newspaper offices, negotiate their learning with their supervisors, and acquire research autonomy.

Two: Task-based learning through project work has had the merit to diagnose the students’ limitations in writing, speaking, and reading skills. On its turn the diagnosis led the students to achieve consciousness about their poor performances and the need for group and collaborative work in order to reach a better knowledge and use of the English language.

Three: through newspaper editing, the students were urged to meet people, interact with social problems (such as drugs addiction, road accidents …etc) and behave as active members of society. Field work allowed them also to get an ‘in live’ view of many social evils that undermine our society, and to develop social skills which we would never be able to measure. In fact one can hardly dream of such ‘social’ as well as professional ‘trainings’ in such a short period of time.

Four: the search for information led the students to extensive use of the department’s library and to acquire skills related to library research. Internet was the other source from where they ‘tapped’ information and from which they also developed skills related to this field. These two skills have further significance in the construction of the student’s future learning.

Last but not least, the reason behind our satisfaction is to be found in the deep interest that the experiment has stirred in the students. This interest developed into motivation and triggered positive attitudes even from the part of average or low level students. In fact, it was as if the workshops have released energies too much imprisoned in academia, and allowed the students’

creative skills to express themselves freely in a field that they have always dreamt to work in. Taken in the context of the Algerian university's inability to meet the demands of the students' scientific needs, one can but rejoice at the prospective offered by communication and drama workshops. This is why at the end of the year the department delivered certificates for all the students who joined the workshops and succeeded in their exams.

Notes and references:

Beglar D. and Hunt A. (2002) "Implementing Task-based Language Teaching". *Methodology in Language Teaching*: *An Anthology of Current Practice.* Eds. Richards J. C. and Renandya, W. A. Cambridge: Cambridge University Press

Littlewood,W.: (?) *Cognitive Principles Underlying Task-Centred Foreign Language*

Ribé, R and Vidal, N.: (1993) *Project Work: Step by Step.* Oxford: Heinemann.

Stoller F. L. (2002). "Project Work: A Means to Promote Language and Content". *Methodology in Language Teaching*: *An Anthology of Current Practice.* Eds. Richards J. C. and Renandya, W. A. Cambridge: Cambridge University Press

Ur, Penny: (1996) *A Course in Language Teaching.* Cambridge: Cambridge University Press.

Linguistic and Cultural Hybridity in Chinua Achebe's Things Fall Apart and Mouloud Feraoun's La terre et le sang

Pr RICHE Bouteldja
Mrs GADA Nadia
University of Tizi Ouzou

The term 'Hybridity' has become one of the most persistent conceptual leitmotifs in postcolonial discourse and theory. It is intended to exclude the diverse forms of purity encompassed within essentialist theories. The concept is so recurrent and has not a unified meaning because its definition differs from a context to another, from a theorist to another, and can take political, cultural, and linguistic forms. Our paper approaches the concept of cultural and linguistic hybridity in the context of a comparison between the Nigerian writer, Chinua Achebe's first novel, *Things Fall Apart* (1958) and the Algerian author, Feraoun's second fiction; *La terre et le sang* (1952). To explore this contention, we shall try to show how both authors ingested and digested the coloniser's language, selecting new ideas and reshaping them to construct their cultural identities. In so doing, they created something different, a kind of "third space", to paraphrase Homi Bhabha. But, before dealing with the content analysis, it may be useful to explain what is meant by 'linguistic and cultural hybridity'.

For the Russian literary critic, Mikhail Bakhtine, linguistic hybridity is: " […] a mixture of two social languages within the limits of a single utterance, an encounter, within the arena of an utterance, between two different linguistic consciousness, separated from one another by an epoch, by social differentiation, or by some other factors"(1). Bill Ashcroft, for his part, maintains that cultural

hybridity can be used as a means of resistance because the power it releases may well be seen as the characteristic feature and contribution of the post-colonial, allowing a means of evading the replication of the binary- categories of the past and developing new anti-monolithic models of cultural exchange(2).

However, if hybridity is widely referred to by many theorists, it is in Homi Bhabha's essays that it forms a major theme. The Indian-born British based critic's use of the word 'hybridity' aims to deconstruct the binary polarity (colonizer-colonized) in favour of a psychoanalytic ambivalence which is constitutive of the identities of the colonizer-colonized subject alike. Bhabha discloses the contradiction inherent in the colonial discourse in order to highlight the ambivalence of the colonizer in respect to his position towards the colonized 'other' through the creation of a new transcultural form within the contact zone produced by colonization(3).

To make visible why we get a taste of the hybridized nature of Achebe's *Things Fall Apart* and Feraoun's *La terre et le sang*, we should first and for most refer to the factors which gave birth to ' cultural and linguistic hybridity' in their respective texts. Feraoun stands with Achebe, with whom he shares certain affinities mainly on the ground that both of them were trained in the schools of their colonial masters, both have adopted and wrote in the language of the colonisers, and their creative writings have been stamped by a personal experience profoundly marked by the cultural and political traumas of colonial history. If colonisation is explicit in the complete domination and the total military control of the African vast geographical territories, it is also sustained by a series of concepts implicitly constructed in the spirits of the African peoples. The long years of colonisation left behind it bewilderment and confusion in Africans' minds. The European colonizers, either in the North or the South of the Sahara, did not contempt themselves with holding African peoples in their grips but used all the means to distort, disfigure and erase the history of these populations by emptying their brains of their own pre-colonial history. In an essay

entitled, “Colonialism and the Desiring Machine”, Robert.J.C Young discusses the way the European colonial practices inscribed both physically and psychically on the territories and peoples subject to colonial control. He refers, for instance, to: “the violent physical and ideological procedures of colonisation’s deculturation and acculturation, by which the territory and cultural space of an indigenous society must be disrupted, dissolved and then reinscribed according to the needs of the apparatus of the occupying power” (4).

Few Africans were then initiated to the coloniser’s history and traditions and the African cultures found themselves out of balance since the African “educated few”, as new products of colonial education, were taught and encouraged to turn their backs on their traditional native cultures and values. These elites lived a kind of non- existence and void. Their identities had been stolen by the colonial educational system which eradicated the already existing religions, customs and languages. It is true that the English domination stressed the economic dependence only while the French emphasised cultural assimilation and unsuccessfully attempted to make Frenchmen of Algerians. Yet, the French and English colonisations had some similarities throughout Africa because both of them tried to make Africans reject their native cultures.

In Algeria, the French assimilation policy tried to make French citizens of educated Algerians. The colonial imperative of producing Frenchmen out of Algerians presume that Algerian cultures were of an atypical and obsolete tradition when compared to the assumed superiority of the French imposed culture. In an article published in Le Monde newspaper, Jean Mouhouv Amrouche makes clear the French colonial efforts to assimilate Algerians after they subjected them to the French laws and denied them the right of political citizenship. He writes:

La société arabo-berbère et musulmane était, en effet, dans la

perspective illusoire de l'assimilation ou de l'intégration,vouée à disparaître par un long et insensible processus d'absorption. Le rêve,
l'alibi historique, le parfait achèvement de l'oeuvre coloniale c'était cela:
la métamorphose, homme après homme, famille après famille, de la société arabe berbère et musulmane en société européenne et française [(5)].

Great Britain did the same thing in its colonies, but in a different way. Unlike France, Great Britain did not erase or destroy the cultures of its colonies, but rather tried to implant on them a colonial superstructure that would allow the convenience of indirect rule, gelling the original indigenous culture by turning it into an object of academic analysis while imposing the pattern of a new imperial culture. Although no official policy of assimilation was declared, it must not be imagined that the indigenous culture of the people was left intact. What the official British policy left undone, the missionaries helped to complete it by presenting the people's culture as heathen and wholly irreconcilable with the new "light". They frowned on everything original to the people; their names, dances and customs. As an illustration, Oladele Taiwo quotes Achebe who maintains:

when I was a schoolboy, it was unheard of to stage Nigerian dances at any
of our celebrations. We were told and we believed that our dances were
heathen. The Christian and proper thing was for boys to drill with wooden
swords and the girls to perform, of all things, maypole dances. Beautiful clay
bowls and pots were only seen in the homes of the heathen. We civilised

Christians used cheap enamel wares from Europe and Japan; instead of
water-pots we carried kerosene tins. In fact to say that a product was Ibo
made was to brand it with the utmost inferiority. When a people have
reached this point in their loss of faith in themselves, their detractors need
do no more; they have made their point [(6)].

Not surprisingly, the colonial erasure of the African cultural and personal identity urged nearly all African writers to admit a commitment to the restoration of their African values and put an end to the negative stereotypes perpetuated by a system of education which encouraged all the errors and falsehood about their continent and their countrymen. In their efforts to finish with the jaded portrayal of their continent, as Ania Loomba observes, "No [African] work of fiction written during that period, no matter how inward-looking, esoteric or apolitical it announces itself to be, can remain unaffected by colonial cadences[(7)]. Many African writers Chinua Achebe and Mouloud Feraoun at their head use literature as a medium to help their societies to regain belief in themselves and put away the complexes of the years of vilifications and denigration which they had met during their pernicious learning in the colonial schools. Both are among the first African writers to openly confront the world or publicly go against 'the colonial system". As first avant-garde writers, they opened the door to freedom of expression in literature. Although their early works had little to no comment on the political life in their countries, the two authors present a series of binary "opposition", two cultures and two languages. I think that Abdul JanMohamed is right to write in her assay entitled "Sophisticated Primitivism: the Syncretism of Oral and Literate Modes in Achebe's *Things Fall Apart*:

Faced by the colonialist denigration of his past and present culture and
consequently motivated by a desire to negate the prior European negation
of indigenous society, the African writers embarks on a program of
regaining the dignity of self and society representing them, in the best
instances, in a manner that he considers unidealised but more authentic
images of Africans and manifests itself in opposition of forms as well[8].

Achebe and Feraoun, then, sought to construct some unique personal traits by incorporating the African values in their literary works to correct the disfigurations and the misrepresentations of their respective societies. In so doing, they needed to transform the language, to use it in a different way in its new context, as Achebe says, quoting James Baldwin, make it 'bear the burden' of an African experience. Achebe and Feraoun impose the print of their background on their adopted language. At the basic level, they do it by introducing vocabulary items, particularly cultural terms into the ordinary syntax of French and English. The borrowed language becomes pidginised and creolised.

For Achebe, the English language cannot fully serve and can merely approximate the need to articulate his Igbo culture. The devices Achebe relies on to give form and pattern to his novel, are some figures of traditional African oral literature like proverbs, myths, forms of speech, many Igbo untranslated terms which illustrate the necessity of abrogation and appropriation. The use of words and expressions such as ogone, gome, oradinwanyi (old woman), agbala, obi ndichie of umofia(the elders of the village),ekwe,udu,ogone(musical instruments), foo foo, uso, and ogbanje do not only serve to make the novel greatly authentic and credible, but also give it an Igbo character and flavour. Sometimes,

Achebe inserts also some singular words in their plural forms and makes some omissions. As an illustration, he writes 'a animal' instead of 'an animal' (P.71), and puts a capital letters in the middle of a sentence: Had (P.105). Furthermore, Achebe changes the Standard English rules when he uses 'And' in the beginning of sentences after a full stop, and repeated many times. These changes are, according to Homi Bhabha, a 'dissembling image' or a kind of 'sameness in difference'(9). This ambivalent difference ensures that the appropriated English is neither inferior nor superior to the Standard English, but merely different.

In addition to the use of the untranslated terms and grammar deviations,
Achebe creates some sentences, through the characters' conversation, which are not thought initially in English. They are directly translated from his lgbo culture. For a native English speaker, these phrases have no meaning. For instance, 'the sun will shine on those who stand on those who kneel under them' (P.6); 'when the moon is shinning the cripple becomes hungry for a walk' (P.7); 'a man who pays respect to the great paves way for his greatness' (P.14); 'here was a man whose Chi said nay despite his own affirmation' (P.94); and 'you can tell a ripe corn by its look' (P.16). Achebe's appeal to these complex expressions serve, as he himself maintains: "For me, there is no other choice. I have been given this language and I intend to use it […] I feel that English language will be able to carry the weight of my African experience. But it will be new English, still in full communication with its new African surrounding". In subverting the coloniser's language, as Taiwo observes, Achebe: "adopts the English language for his own needs in an intelligent manner. In him, we recognise the beginnings of a successful experiment. While refusing to adopt slavishly recognised English usage, he uses the language to put across ideas and concepts which are originally foreign to it. That he does, this fairly successfully is a great credit to him"(9).

In Feraoun's *La terre et le sang*, the process of using the French language is strikingly similar to the interplay of Achebe's will to make his English language bear his African experience. Denise Brahimi, one of Feraoun's reviewers, notes that Feraoun's use of the French language is similar to the Morrocan writer, Abdelkebir Khataibi who sees that: "Une langue aussi forte que le français ne se laisse pas facilement détruire ni même modifier. Il préfère la considérer comme 'belle étrangère' séduisante, peut être à jamais insaisissable, mais avec laquelle peuvent s'établir des rapports d'amour» [(10)]. What Denise Brahimi fails to mention is that Feraoun in his *La terre et le sang* did not contempt himself to admire the French language, but succeeded to modify it. In our view, Feraoun's deliberately non-standard usage of the French can be viewed as a process of linguistic decolonisation, a questioning not only of the established language usage but also of French-ways of perceiving and interpreting reality. Feraoun achieves this purpose by re-examining the official colonial discourse and then breaking through it with voices from his own culture so long silenced.

Feraoun occupies a significant position among Algerian writers not only because of his remarkable talent as a novelist, but also by virtue of his linguistic resources and the possibilities his works offer. In particular, he stands out most distinctly as an accomplished writer who constantly draws on his rich linguistic background to enliven his imaginative re-creations of contemporary socio-political experiences of his homeland, Kabylia. He reproduces the rhythms and sentence patterns of the Kabyle speech, rural images, analogies and proverbs which come directly from his native
oral tradition, as Chritiane Achour notes: « La langue du romancier, comme celle de Taos Amrouche, mais avec plus de bonhomie rustique, se nourrit de la vieille sagesse des dictons, des proverbes, des images recherchées » [(11)].

In his novel, *La terre et le sang*, Feraoun inserts more than forty untranslated Kabyle words like tharoumith (Frenchwoman),

toub (red earth), mechmel (bare land), ouada (offering), achou(what?), achhal(how much?), ilha (nice) and thakhaounith (devout old woman).Feraoun also makes the characters of his novel speak in a usual nature and say things which are expected of people in their situation of life, in the way they naturally would by using some expressions such as “se sont vraiment des têtes”(P.97); “le sang a parlé” or “écoute ton sang” (P.101);” les rêves sortent” (P.166); “Madame s’est pas lavée ce mois” (P.167); “cheveux d’enfer”(P.211). Feraoun also shows his people’s spirit through language. All these expressions have no meaning unless they are put in their Kabylian cultural context. Some of the uttered phrases can have also a different sense for a Frenchman. For instance, to show her indulgence, Chabha, Amer’s mistress and Slimane’s wife says: “je suis large comme une plaine”; “elle veut salir une femme d’honneur”, ‘voiler le soleil d’un tamis’ (P.208). The language is sometimes crude as its user. As an illustration, Slimane says: “son ventre est plein de bille”, “Dieu a bien fait d’avoir privé l’âne de cornes’’ (P.83). In infusing the Kabyle material into the French language, Feraoun ‘deterritorialises’ the French language. Therefore, a Frenchman who reads the above expressions may find them unfamiliar and difficult to understand their meanings. But Feraoun uses them in a way that does not hinder or change his comprehension of the novel. In his use of these complex phrases, Feraoun also imposes a sort of a Kabylian thinking on the French language. Therefore, the reader needs to know what is said in the original Kabyle language to understand the meaning and connotations appropriately.

As a conclusion, we may deduce that for Achebe and Feraoun, as for many other African writers, writing becomes a means of constructing an identity which had been rubbed out by the western literary texts which equate knowledge, modernity and development to the West, while they describe Africa from the perspective of the antithesis of positive qualities ascribed to this West. Achebe’s and Feraoun’s experiences of colonialism has defined them and shaped

the hybridity of their works. Both offer some additional varieties and use them as expressive deviations from the standard French and English, a way and a method, for both writers, to make of the borrowed languages their own. For this reason, those who do not speak the two authors' mother languages may not get the maximum enjoyment from their novels.

Bibliographical References

1- Quoted Young. J. C.Robert. *Colonial Desire. Hybridity in Theory*, C*ulture and*
Race.(London: Routledge), 1995, p, 22.
2- Bill Ashcroft. Garreth Griffith and Helen Tiffin. *Post-Colonial Studies*. (London:
Routledge),1998, p, 138.
3- Bhabha. *Location of Culture*.1994 (London: Routledge), p, 53.
4- Young.J.C.Robert. *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and*
5- Race.(London:Routledge),1995,p,70.
6- From Le Monde. March, 30th, 1957.
7- Young.J.C.Robert. *Colonial Desire*. P, 174.
8- Ania.Loomba. *Colonialism/Postcolonialism*,(London:Routledge),p, 50.
9- Quoted in Harold Boom.Ed.*Chinua Achebe's Things Fall Apart*.
(Philadelphia: Chelsea House Publishers), 2004, p, 2.
10- Oladele Taiwo. *An Introduction to West African Literature. (Nigeria: T.Nelson), 1967, p, 50.*
11- Denise Brahimi. *Langues et littératures francophones*. (Paris : Harmattan),2001, p, 5.
12- Achour.Christiane. *Anthologie de la littérature algérienne* (ENAP-Bordas.1990), p, 205.

الفهرس

العنوان	الصفحة

I – ملف الرواية المغاربية الجزء 2

II – دراسات

III – دراسات باللغة الأجنبية